

Juan Goytisolo

Belleza sin ley



Galaxia Gutenberg

Círculo de Lectores



Juan Goytisolo, nacido en Barcelona en 1931, es uno de los escritores más relevantes del panorama literario internacional de hoy. Novelista y ensayista, ha desarrollado una amplísima obra que incluye, además de estas disciplinas, obras de reportaje, memorias, crítica literaria y literatura de viajes. Entre sus novelas más representativas figuran *Señas de identidad* (1966), *Reivindicación del conde don Julián* (1970), *Juan sin Tierra* (1975), *Makbara* (1980), *Paisajes después de la*

batalla (1982), *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), *La cuarentena* (1991), *La saga de los Marx* (1993), *El sitio de los sitios* (1995), *Las semanas del jardín* (1997), *Carajicomedia* (2000), *Telón de boca* (2003) y *El exiliado de aquí y allá* (2008). Particular importancia en el seno de su obra presentan *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de Taifas* (1986), reimpresas en *Memorias* (2002). Su producción ensayística, que arranca con *Problemas de la novela* (1959), abarca títulos como *El furgón de cola* (1967), *España y los españoles* (1979), *Crónicas sarracinas* (1982), *El bosque de las letras* (1995), *Disidencias* (1996), *De la Ceca a la Meca. Aproximaciones al mundo islámico* (1997), *Cogitus interruptus* (1999), *El Lucernario: la pasión crítica de Manuel Azaña* (2004), *Contra las sagradas formas* (2007), *Ensayos escogidos* (2008), *Genet en el Raval* (2009). En la literatura de viajes cabe destacar *Campos de Níjar* (1954) y *Paisajes de guerra con Chechenia al fondo* (1996), entre otros. Ha recibido el premio Europalia, el premio Octavio Paz y el Nacional de las Letras. Reside en Marrakech.

«Cada relectura, conforme ascendemos al cenit de la vida y luego descendemos de él, descubre lo que no supimos ver en nuestra lectura anterior, y si el lapso transcurrido es de medio siglo, la diferencia entre lo leído y releído es proporcionalmente mayor. Lo que la obra dijo al joven que fui no interesa al viejo y curtido lector. Nuestro yo ha cambiado y por eso leemos un libro nuevo.» Desde esta concepción creativa de la relectura, Juan Goytisolo ofrece en *Belleza sin ley* un conjunto de esclarecedores ensayos sobre obras y autores que forman lo que él llama el árbol frondoso de la literatura.

Libro de madurez y de sabiduría lectora, en él Goytisolo propone aproximaciones inéditas a escritores como Schmidt, Broch, Bulgákov, Gógol o Biely, analiza la relación entre vida y literatura de autores como Céline y Quevedo, elogia la actitud ética de un Cernuda, repasa las relaciones entre literatura y poder comparando la persecución inquisitorial con las prácticas estalinianas en los casos de Bábel y Mandelstam, recupera a autores clásicos como el Diderot de *Jacques el fatalista*, o se detiene en libros de sus contemporáneos como Sánchez Robayna o Ridaio.

De todo ello se destila un sugerente conjunto que enlaza con esa larga trayectoria ensayística que ha acompañado desde el principio la obra literaria de Goytisolo, y que constituye una concepción comprometida y rigurosa de ese bosque de las letras por el que, con su obra, él nos ha ayudado a transitar.

Juan Goytisolo

Belleza sin ley

Galaxia Gutenberg

<i>Círculo de Lectores</i>

Belleza sin ley

NO HAY REDES PARA EL FLUJO DE LA LITERATURA

La historia de la literatura europea se estudia generalmente en función de unos ciclos abstractos que los profesionales en el tema explican mediante el recurso a unos sustantivos sonoros transmitidos de generación en generación: Prerrenacimiento, Renacimiento, Barroco, Neoclasicismo, Romanticismo, Simbolismo, Modernismo y toda una serie de derivados de éste, términos fruto de una abstracción que deja de lado el análisis concreto de los escritores encapsulados en ellos. La fórmula es muy cómoda para los profesores de instituto y los autores de manuales de divulgación, pero no alcanza a explicar la singularidad de las obras que hoy apreciamos en razón de su modernidad atemporal. ¿Cómo encajar *La Celestina* de Fernando de Rojas o *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais en los esquemas renacentistas? La lista de excepciones cuyas obras se inscriben en tierra de nadie, extramuros de unos conceptos altisonantes pero reductivos, sería interminable. En verdad, abarcaría a casi todos los autores que me interesan.

Si tomamos, por ejemplo, el caso del romanticismo, sobre el que se han escrito millones de páginas, tropezamos de entrada con una piedrecilla. Aunque hay elementos comunes, casi siempre superficiales, a los románticos españoles, franceses e italianos y a los ingleses, alemanes y rusos, ¿cómo explicar las abismales diferencias cualitativas entre unos y otros? El romanticismo francés, el italiano y el español,

inspirado en el primero, es por lo general mediano y gárrulo y no admite comparación alguna con el de los otros países anteriormente citados. En vano buscaremos entre nosotros un Keats o un Coleridge, un Pushkin o un Lérmontov, un genio de la talla de Hölderlin. Una buena traducción de éstos supera con creces la poesía escrita en nuestra lengua (no obstante los aciertos de la obra tardía de Bécquer). Cuando Antonio Pérez Ramos vertió al castellano el bello poema en el que Lérmontov maldice a la patria que le envió al Cáucaso a matar chechenos, le dije sin adulación alguna: «Has escrito el poema que ningún romántico español acertó a componer».

Si a ello añadimos el rutinario comodín generacional, esto es, el agrupamiento de los creadores en función de su edad, que borra la individualidad del novelista o del poeta respecto a sus coetáneos, la confusión originada por dicho esquematismo es todavía mayor. Basta dar un salto atrás para poner al desnudo el jibarismo de tal manipulación. ¿Fue Cervantes un miembro destacado de la generación de 1580, Goethe de la de 1790, Tolstói de la de 1858? De nuevo nos encontramos ante el uso y abuso de sintagmas nominales, etiquetas y fechas que nada dicen sobre el contenido de la obra que pretenden analizar. Recorrer las páginas de algunas publicaciones culturales y de libros de texto saturados de términos (generación, realismo, formalismo, etcétera) nos pone ante una evidencia: en vez de partir del escritor estudiado para justificar su adscripción a alguno de esos sustantivos abstractos, lo incluyen en el ámbito de éstos sin aclaración metodológica alguna. Los esqueletos de los examinados se asemejan sin duda, pero el cuerpo real de su obra, no.

Sabemos, sí, que la historia literaria y artística alterna unos ciclos en los que las nuevas corrientes y formas se imponen con sorprendente fuerza y novedad con otros en los que, por un conjunto de circunstancias que el estudioso debe analizar, el impulso innovador decae, la gracia poética se desvanece, la reiteración y el anquilosamiento de temas y formas convierten

el Parnaso en un desierto erial. La literatura española ha conocido esas fases de florecimiento y desertización, de palabra seminal y de retórica huera. La intensidad poética de San Juan de la Cruz, Góngora y Quevedo (elijo aposta a tres creadores muy distintos entre sí) nos abandonó a finales del siglo XVII y no reapareció sino en la pasada centuria.

Basta repasar la historia de las diferentes civilizaciones del planeta para comprobar que, tras largas etapas de aparente modorra, una creatividad sumergida aflora de pronto. Así sucedió en Iberoamérica a mediados del siglo XX. Hasta entonces, los narradores y poetas oriundos de ella (el brasileño Machado de Assis es una feliz excepción) no rebasaban los límites de lo que Milan Kundera denomina con acierto «el pequeño contexto», esto es, el de quienes mejor representan las características propias de una nación o una lengua, pero sin aportar nada nuevo al árbol frondoso de la literatura (el del «gran contexto»). Un poema como *Martín Fierro*, por poner un ejemplo, encarna sin duda unos valores identitarios dignos de estima, pero no significa gran cosa fuera de su tierra natal. Las estatuas erigidas al autor marcan los límites de su gloria poética.

Hubo que esperar sesenta años para la aparición casi simultánea de autores que, de Borges a Octavio Paz, impusieran la universalidad de sus obras, ya fuere en Buenos Aires, o México, La Habana o Montevideo. Ellos y otros cuya enumeración no cabe aquí, fueron los gérmenes del llamado *boom* de los sesenta cuyo centro se situó en Barcelona y París. La constelación novelesca de Cortázar, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa, Cabrera Infante, Roa Bastos, Onetti... desdibujó esas fronteras políticas trazadas por la independencia del Nuevo Mundo: no escribían novelas argentinas, colombianas, mexicanas, peruanas, cubanas, uruguayas o de cualquiera de los dieciocho países de Iberoamérica, sino propuestas innovadoras que debían tanto a sus lectores europeos y norteamericanos como a la obra

germinal de Rulfo, Lezama Lima, Carpentier, Leopoldo Marechal o Guimarães Rosa. Con ellos la lengua española recuperó su protagonismo en la creación novelesca, protagonismo que había perdido desde la muerte de Cervantes.

No hay redes ni esquemas abstractos que den cuenta cabal del flujo y decantación de la literatura.

LOS NOVELISTAS DEBERÍAN LEER POESÍA

Prosa y poesía son cosa distintas pero no incompatibles ni opuestas. No hablo aquí de la llamada «prosa poética» cultivada hace unas décadas por unos vates más o menos próximos al Régimen, sino de esa *oralidad secundaria* tan bien analizada por Walter J. Ong en su imprescindible estudio *Orality and Literacy*. Como muestra su autor, junto a la expresión primaria de la cultura oral, que incluye ademanes, inflexiones vocales, expresiones del rostro y otros elementos semióticos (Milman Parry probó su existencia en los versos homéricos recitados ante el ágora), existe otra del escritor solitario a la escucha de las palabras que plasma en el papel, y que, si bien suele pasar inadvertida al lector «normal», se manifiesta en el caso del lector curioso que la lea de oído e incluso en voz alta. Mientras la inmensa mayoría de las novelas y relatos que hoy se publican no soportan una audición que pondría al desnudo la mera funcionalidad de una prosa al servicio de una trama narrativa y, muy a menudo, su torpeza expresiva y su violencia abrupta y sin ninguna gracia ejercida sobre la sintaxis (sólo la belleza del resultado puede justificar la «violación»), encontramos otras que adquieren su plena dimensión estética mediante una lectura a viva voz. Son a la vez prosa y poesía, como el bellissimo *El mono gramático* de Octavio Paz.

Si la invención de la imprenta arrinconó, primero en Europa y luego en el mundo entero, la oralidad primaria y la gestualidad que la acompañaba, una veta subterránea alimentó no obstante su presencia en una minoría de autores, cuya

nómina, espectacular en el siglo XX, abarca a algunas de las figuras fundamentales de la novela moderna. ¿Qué mejor manera de apreciar la singularidad del *Ulises* joyciano, del *Viaje al final de la noche* de Céline, *El zafarrancho aquel de Vía Merulana* de Carlo Emilio Gadda, o *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, que en una audición de las mismas? Escuchar una casete con la voz de Lezama Lima es una experiencia aguijadora que desdibuja las fronteras entre los géneros. ¿Es poesía, es prosa? El lector-auditor no se plantea siquiera el problema: la prosodia musical le envuelve y le hechiza. Su expresión más nítida de la palabra humana está allí.

Los tres fragmentos de *Espacio* de Juan Ramón Jiménez, en esa innovadora etapa de madurez de *Animal de fondo*, pueden ser leídos como un monólogo interior y, simultáneamente, como uno de los poemas más fluidos e intensos de su obra («Vi un tocón, a la orilla del mar neutro; arrancado del suelo era como un muerto animal; la muerte daba a su quietud la seguridad de haber estado vivo; sus arterias, cortadas por el hacha, echaban sangre todavía»). Los antologistas de *Las ínsulas extrañas* acertaron plenamente al incluirlo en su incentiva selección. Lo mismo ocurre con el largo poema urbano de Wordsworth, *Residence in London*, en el que lector-auditor paseante recorre el mundo abigarrado y rebosante de vida de los barrios populares de la capital inglesa de su época con sus cinco sentidos, en una experiencia que anticipa mi *Lectura del espacio de Xemáa el Fná*. Leer estos textos de viva voz es la mejor manera de recuperar su dimensión oral, esa oralidad subyacente que vertebra el relato.

Los narradores en nuestra lengua deberían leer más poesía: no la que se toma por tal sin serlo sino la que verdaderamente lo es. Con ello evitarían esa prosa zurcida y llena de frases hechas que tanto abunda en el universo mediático de los superventas (allí sólo cuenta la trama: intriga policiaca, novela histórica y otros materiales de rebaja que según los expertos en mercadotecnia «agarran al lector»), aunque no aclaran por

dónde). Entristece en verdad el ninguneo de quienes apuestan por el texto literario (carecen de visibilidad mediática, encuentran difícilmente editor en esos tiempos de crisis y pasan inadvertidos a los ojos del lector medio), en contraste con la promoción de quienes venden sábanas y sábanas impresas, aplaudidas por los responsables de nuestro atraso educativo y cultural (uno de los más bajos de Europa y en continuo retroceso respecto a hace dos o tres décadas). Una lectura asidua de la mejor poesía contribuiría a afinar el oído de escritores y lectores. Los representantes de la Institución literaria deberían insistir en ello en vez de marginar al desamparado esfuerzo creador.

¿MUERTE DE LA NOVELA?

El reciente debate sobre el impacto de las nuevas tecnologías y la posible extinción del libro en papel se ha extendido en algunos foros al del incierto porvenir de la novela. Para alguno, su historial, tal como lo conocemos ahora, se cerrará con la era de Gutenberg. Pero estos sombríos augurios no tienen base alguna. Y, como sucedió a lo largo de la pasada centuria, la novela podrá metamorfosearse de mil maneras distintas, pero subsistirá y quizá rebrotará con mayor fuerza.

Hace poco menos de un siglo muchos dijeron que el cine acabaría con ella. ¿Para qué perder el tiempo en la minuciosa descripción de personas y cosas durante docenas de páginas si una simple imagen las capta al instante? El argumento parecía inapelable y se aplicaba sin duda a una cierta manera de narrar. Pero el cine no acabó con la novela: modificó simplemente su rumbo o, mejor dicho, sus posibilidades de rumbo, tan vastas como la rosa de los vientos. Ciertamente, la falta de inventiva de muchos novelistas y los hábitos de lectura del lector perezoso han permitido no sólo el mantenimiento de unas formas narrativas reiterativas y anquilosadas sino su exitosa divulgación comercial: las listas de campeones de ventas en todos los países del planeta dan cuenta de ello. Con todo, un

buen número de autores recogieron el guante y se enfrentaron al reto de hollar un terreno nuevo. Había mil maneras de hacerlo y lo hicieron. El catálogo de éstas sería extenso y me limitaré a bosquejar unas cuantas.

Mientras un «raro inventor» como Rafael Sánchez Ferlosio convertía *El Jarama* en una cinta grabadora que actuaba secundariamente de cámara en la medida en que permitía seguir el movimiento de sus personajes a través de sus conversaciones (y asestar así un golpe definitivo a la estética supuestamente objetiva, pero de un subjetivismo autoril asfixiante, de *La colmena* de Cela), el *nouveau roman* de Michel Butor, Nathalie Sarraute y, sobre todo, de Alain Robbe-Grillet, creaba una inédita forma de expresión en directa concurrencia con la cámara, pero profundizando en la visión de ésta (Claude Simon y Marguerite Duras, etiquetados en el grupo, siguieron cada cual su propia senda). Para los grandes creadores del género del siglo XX el cine actuó a su vez de revulsivo: abandonaron el territorio por él abarcado y centraron su creatividad en el lenguaje: concentrado, disperso, fragmentario, poético. Del *stream of consciousness* joyciano a la frase envolvente y sugestiva de Proust, del ritmo jadeante de Céline a la estructura creativa de Biely. En unos casos, poesía, novela y cine se entreveraron para forjar una realidad estética superior. Algunos llevaron hasta el fin el proceso de demolición de la narratividad reduciéndola al espinazo del lenguaje, como en *Finnegans Wake* o en el texto inacabado e inacabable de Arno Schmidt. La observación de Kundera sobre la especificidad de la obra artística en la que, a diferencia del campo de la ciencia, un nuevo descubrimiento no vuelve caduco el anterior, sino que extiende simplemente el ámbito creativo a la tierra inexplorada y desconocida, se traduce en el largo listín de creadores que demuestran la inanidad de las profecías de la muerte de la novela.

En los últimos diez años, la incesante renovación de las tecnologías punta tampoco anuncia el fin de ésta: muy al

contrario, la induce a adoptar formas nuevas en las que Internet, los móviles y las redes sociales desempeñan un importante papel. El valor de la actual narrativa dependerá en último extremo de la profundidad y sentido artístico de quienes la crean. Habrá como siempre inventores de originalidad irreductible y otros que se limitarán a seguir la corriente sin aportar elementos innovadores, como sucedió tras la irrupción del cine hace hoy cien años. Las necrológicas fatalistas me parecen fuera de lugar y a ellas se aplica el refrán: «Los muertos que vos matáis, gozan de buena salud». Mas para eso habrá que resistir a la ubicua cultura del entretenimiento, al zapeo mental y a la creciente uniformidad social con la conciencia de navegar a contracorriente, como fue ayer, es hoy y lo será mañana.

La trilogía de Arno Schmidt

El acontecimiento literario de 2012 no va a ser el consabido éxito de ventas de algún autor o autora promovidos súbitamente a la fama por los servidores del dios Mercado ni uno de esos mamotretos de ochocientas páginas sobre la Guerra Civil, con sus laboriosas reconstrucciones de lo que *realmente pasó*, pero carentes, ay, del genio creativo de Galdós. Lo será, al menos para un puñado de lectores que no confunden capachos con berzas, la traducción de la trilogía de Arno Schmidt –*Momentos de la vida de un fauno*, *El brezal de Brand* y *Espejos negros*– reunida en un solo volumen y precedida de un excelente prólogo de Julián Ríos, con el título de *Los hijos de Nobodaddy*, término éste acuñado por William Blake para designar al Dios colérico de la Biblia que, desde su desdichada invención, no deja de amenazar con sus castigos a las criaturas reacias a ingresar en su rebaño y a obedecer mansamente su órdenes.

«Hay novelistas –escribe Julián Ríos– que se traducen casi tan fácilmente como se leen, son de comercio agradable como dicen los franceses, a diferencia de otros menos asequibles que requieren tacto y un trato prolongado para llegar a conocerlos en sus diferentes estratos y estratagemas narrativas. El enorme y fuera de norma Arno Schmidt es de estos últimos». Mientras en el primer caso el trasvase de un idioma a otro se efectúa con puntual rapidez y a veces en el tránsito el original sale mejorado (soy amigo de dos traductores que muestran

generosamente su buena disposición a paliar la grisura de las frases hechas y las torpezas sintácticas del autor traducido), en el segundo, la ingente labor a la que aquéllos se enfrentan plantea un reto al que sólo pueden responder los avezados a la lectura de una prosa que es también poesía, dotados de un oído musical/literario y de un amor incondicional a la belleza por arriesgada y difícil que sea. Habrá que felicitar por ello a Luis Alberto Bixio, Fernando Aramburu, Florian von Hoyer y Guillermo Piro, gracias a los cuales la ardua pero fascinadora trilogía de Schmidt ha llegado a nosotros en un español que se lee con fruición en la medida que nos obliga a volver sobre él al tiempo que acaricia nuestro oído con una extrañeza y dulzor insólitos.

La crítica, o la que pasa por serlo, suele allanar como una apisonadora lo raro y lo vulgar, lo reiterado y lo nuevo, y reacciona incluso con enojo ante lo que por su índole anómala ofrece resistencia al lector perezoso. Los enamoramientos de los reseñadores al uso suelen ser con todo efímeros, y la presión de los grandes consorcios editoriales que promocionan a sus campeones de ventas ajenos a la funesta manía de inventar –confundiendo interesadamente la calidad con la visibilidad–, no alcanzan a resucitar la obra fallecida de muerte natural. ¿Quién se acuerda hoy de los *best sellers* de hace 20, 30 o 40 años? Arno Schmidt no forma parte de la tribu de los escritores fotogénicos y de sonrisa profidéntica de los que habla Julián Ríos, pero muy pocos, añade, «saben hacernos sonreír como Schmidt: unas veces cervantinamente, con la sonrisa traviesa de Sterne y otras con la aviesa de Swift».

La poética del autor de la trilogía está en las antípodas del relato momificado por el canon realista del siglo XIX: centra su acento en la prosa, una prosa vehiculada en un presente de indicativo abierto a la sorpresa y la discontinuidad, a horcajadas sobre ella, y una poesía de orfebre que teje el relato con imágenes de sorprendente plasticidad («mi pensamiento

discurría serpenteando como largas y negras medias mojadas» o «el resplandor de la luna se hizo más agudo, más claro, como si fuera un profeta que anunciara la inminente aniquilación de los astros»). Lector de Wieland y de Novalis, el narrador de Arno Schmidt hace suya la estética avalada por el último:

La forma de escribir una novela no debe ser un continuum; debe ser una estructura articulada en cada periodo. Cada fragmento debe ser algo separado – delimitado–, un todo válido por sí mismo.

El periodo histórico evocado en *Momentos de la vida de un fauno* (febrero y mayo-agosto de 1940, agosto-septiembre de 1944) no refleja directamente los acontecimientos que precedieron al estallido de la Segunda Guerra Mundial ni los que preludieron la agonía del Tercer Reich. Relata, mediante una sucesión de breves fogonazos, la vida cotidiana de Düring –el *alter ego* del autor y a la vez retrato del padre con el que nunca congenió– en el poblado agreste de sus amores (la Loba) y odios (el señor Jefe de Distrito, nazi por supuesto); los bosques en los que se refugia huyendo del conformismo y el fervor patriótico de los suyos; la cabaña que se construye en una hondonada recóndita para abrigar sus encuentros furtivos con la hija de sus vecinos; la coexistencia con una esposa a la que no soporta y con unos vástagos contagiados por la fraseología del Führer y de sus gerifaltes. Lo público y lo privado se entremezclan en el zigzag de sus pensamientos: el SS que se jacta del «trato especial» que se reserva a los judíos apriscados en los campos, el obligado *Heil Hitler* intercambiado en la calle, el fatalismo alegre de quienes pronto serán conducidos al matadero, afloran a la superficie de una cotidianidad hecha de lecturas, trabajos de archivo, escapadas al mundo vegetal del que entra el aire que respira y le mantiene en vida. Una simple frase nos informa del inminente fin de la guerra civil española: otra, de la perversa naturaleza de los polacos, a los que conviene dar una lección; una tercera, de la firma del pacto germanosoviético que dará

paso al desencadenamiento de las hostilidades... Maestro en el arte de la elipsis, el bellísimo encuentro de Düring con la Loba (página 126) debería servir de lección a los autores que nos describen escenas sexuales con perlas del estilo de «le metí la polla en la boca» o «se la chupé hasta secársela» y que son legión. El solitario narrador ve avecinarse la catástrofe:

Nada hay más horrible ni lamentable que dos pueblos que se lanzan el uno contra el otro cantando himnos nacionales. (Una definición del hombre: «es el animal que grita hurra»).

Y sin dejarse ofuscar por el clamor patriótico advierte:

Todos vuestros generales y políticos podrán vaticinar que se avecina la edad de oro, que precisamente acaba de comenzar, pero yo sé que dentro de diez años habrán aniquilado por completo a Alemania. ¡Entonces se verá quién tenía razón: si el insignificante Düring o esos grandes señores y el 95 por ciento de los alemanes!

En el tercer capítulo del *Fauno* (de agosto a septiembre de 1944), las sombrías predicciones del narrador se han cumplido o están en vías de cumplirse. Los ataques aéreos arrasan las ciudades alemanas; la radio oficial informa de repliegues estratégicos en todos los frentes y las familias reciben los ataúdes de sus hijos envueltos gloriosamente en la bandera nacional. La reacción del misántropo Düring a la noticia de la muerte del suyo, «caído por la Gran Alemania», rezuma indiferencia y desprecio. Las escenas de los bombardeos y sus diluvios de fuego componen uno de los mejores testimonios del apocalipsis que se abatió sobre el Tercer Reich, apocalipsis no retratado puntualmente, como en la novela de Stig Dagerman, sino trazado a brochazos con el pincel visionario de un Goya. La evocación de los *Desastres de la Guerra* es una de las páginas más bellas de la obra de Arno Schmidt y sirve de introducción al lector en la segunda parte de la trilogía (aunque la precedió en su escritura): *El brezal de Brand*.

Papel higiénico británico, escolares con piernas delgadas como palos, hambre, frío, escasez: todo avala el malthusianismo del narrador, para quien habría que castigar la

procreación en la medida en que prolonga y amplía la irracionalidad de sus pares. La aversión a sus congéneres, que bajo «la presión o el empuje de algunas pocas manos aisladas, la lengua bien afilada de un solo charlatán, el fuego salvaje de un solo temerario que toma la delantera –lo que pone en marcha a miles y centenares de miles que no consideran ni la justificación ni las consecuencias de ello–», congéneres a los que duda en considerar humanos, extiende su pesimismo cósmico a todas las instituciones y mitologías religiosas que sostienen un gran teatro de títeres al servicio de los más vivos y desvergonzados. Pastillas Knorr, un octavo de libra de margarina, una lonja de tocino, un queso raquíutico, tarjetas de racionamiento, bellotas cocidas, calorías: la experiencia de Arno Schmidt como prisionero de guerra e intérprete de la Escuela de Policía instalada por los ingleses en la landa de Lüneburg acarrea una serie de materiales en bruto en la que el amor con Grete, pero sobre todo con Lore, teje un hábil contrapunto a la miseria de un universo sin futuro y abocado a una inexorable destrucción. Sólo las referencias a la obra escrita y ya leída muy cervantinamente por Lore, así como el amor a la belleza literaria sin leyes, en contraposición a la de los «chulos de la poesía» (¡anota bien la frase, lector!) salvan al narrador narrado de la catástrofe que se avecina y de la que dará cuenta catorce años después (en el tiempo novelesco, no en el real).

En *Espejos negros*, cuya acción se desenvuelve en 1960, la hecatombe nuclear prevista (y casi deseada) por el narrador anónimo, trasunto de Düring y del álter ego de Schmidt de *El brezal de Brand*, que ha preservado milagrosamente la vida en unos bosques desiertos, libres al fin de sus pares, ya ha tenido lugar. Las cáscaras de las casas y poblados están vacías:

Las bombas atómicas y las bacterias hicieron un trabajo excelente. Mis dedos oprimían sin cesar el gatillo de la dinamo de la linterna. En una de las habitaciones había un cadáver: su hedor tenía la fuerza de doce hombres: de modo que al menos en la muerte consiguió igualar a Sigfrido (al margen de eso,

no suele ocurrir que sigan oliendo; con todo el tiempo que ha pasado). En el primer piso había casi una docena de esqueletos, hombres y mujeres, diferenciables por las caderas.

El superviviente se alegra de que todo haya acabado: vagabundea solitario como en el tiempo (decenas de miles de años) en el que el planeta existía sin seres «semihumanos». Entre las ruinas despobladas tropieza con residuos de la extinta civilización: documentos, ficheros, libros (no se menciona aquí, como en la primera parte, a «un tal Arno Schmidt, escritor muerto de hambre»), mapamundis con Estados aniquilados y fronteras risibles. El encuentro inesperado con otra superviviente, imagen madura de la Loba y de Lore de las anteriores novelas de la trilogía, les permite evocar a ambos sus respectivas vivencias de la aniquilación. ¿Subsisten aún seres aislados y dispersos como ellos? Y, en caso afirmativo, ¿podrían propagarse en un medio contaminado y hostil? Sus especulaciones sobre la hipotética repoblación de una Tierra en la que ni la ética ni la cultura han arraigado al cabo de miles de años les induce a rechazarla: los antropomorfos no tienen posibilidades de mejora y no mejorarán:

Boxeo, fútbol, quiniela: ¡para eso sí que corrían! ¡En armas eran campeones! ¿Cuáles eran los ideales de un muchacho?: ser corredor de coches, general, campeón mundial en los cien metros. De una muchacha: ser estrella de cine, «creadora» de moda. De los hombres: ser dueño de un harén y gerente. De las mujeres: un coche, una cocina eléctrica y que la llamaran «Señora». De los ancianos: ser hombre de Estado.

El narrador y Lisa no reencarnarán la fatídica pareja de Adán y Eva en el paraíso. Ella no desea la absurda propagación de la especie: brusca y resueltamente le abandona. Y el solitario de los bosques y brezales proseguirá sin lector alguno su labor de prosista «incendiario».

Habrà que dar las gracias al editor, a los tenaces y admirables traductores y a Julián Ríos –su empeño a lo largo de décadas ha permitido la publicación de *Los hijos de Nobodaddy*–, por haber puesto en nuestras manos una obra

cuya audacia compositiva y cuyos fogonazos de belleza nos arrancan del muermo de las lecturas consabidas y sin huella posterior alguna.

Espacio en movimiento

La primera gran novela europea –me refiero, claro está, a la de Cervantes– no es una novela urbana. Don Quijote y su escudero recorren en sus andanzas la España rural y la única ciudad a la que se asoman al final de la Segunda Parte del libro no nos es descrita. Los dos personajes de la obra visitan tan sólo la imprenta en donde se estampa el volumen que narra sus aventuras. La tipografía no es producto aún de una topografía de la urbe como lo será trescientos años más tarde.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII, las obras más significativas del género –*Moll Flanders*, *Tristram Shandy*, *Jacques el Fatalista*– discurren en un ámbito urbano, pero sus autores no se demoran en trazar su cartografía. Ésta se impone un siglo después, y hoy es casi un lugar común decir que París fue creado por Balzac, Londres por Dickens, y Madrid por Galdós. Pero dicha creación –la referencia a sus barrios, calles, plazas y mercados en los que se desenvuelve la vida de sus héroes y heroínas– no alcanza todavía la minuciosidad y precisión de una auténtica relación topográfica: la ciudad constituye el decorado que envuelve la acción del libro y no asume directamente su protagonismo. Habrá que esperar a la pasada centuria para que, tras el *Ulises* de Joyce, Dos Passos en *Manhattan Transfer*, Döblin en *Berlin Alexanderplatz*, Fuentes en *La región más transparente*, Orhan Pamuk en *El libro negro*, por citar unos pocos ejemplos, conviertan a Dublín, Nueva York, Berlín, México D.F. y Estambul en los

verdaderos protagonistas de sus novelas. En ellos, como dice Julián Ríos, la topografía se transmuta en tipografía y gracias a sus autores nos abrimos a la fecunda lectura del espacio en movimiento.

Quien captó por vez primera el ámbito urbano desde la perspectiva desestabilizadora del cambio fue Baudelaire. Su lectura a la luz de lo que escribiría más tarde Walter Benjamin fue el germen o semilla de mi propia singladura narrativa. Las transformaciones de París emprendidas por Haussmann durante el reinado de Napoleón III, descritas por el autor de *Les fleurs du mal* con una lucidez y agudeza que todavía nos fascinan, introducen en la novela —excúsenme el flagrante anacronismo— la cuarta dimensión einsteiniana: la del tiempo y su relatividad. El nuevo orden urbanístico de la burguesía y sus aspiraciones a un espacio selecto provocaron complejas operaciones de limpieza y saneamiento: creación de áreas despejadas y amplias avenidas, destrucción de los barrios populares descritos en las crónicas anteriores a la Revolución francesa. Como escribí hace una veintena de años:

la aceleración vertiginosa de los cambios en el paisaje parisiense reducía las cosas a meras imágenes en el recuerdo: todo concurría a subrayar la caducidad del presente y la incertidumbre del porvenir en un universo de zumbido y de furia próximo al de Sade y al del autor de *La Celestina*.

Como voy a exponer a continuación, hay dos maneras de enfocar el paisaje urbano: desde el punto de vista de un presente intemporal, el de la ciudad-museo, y desde el de esta máquina destructiva y constructiva del tiempo, en perpetua e incentiva evolución. París y Berlín me servirán de hilo conductor, aunque me referiré de pasada a otras experiencias de ciudades en las que he vivido y que de un modo u otro han incidido en mi labor.

Hay urbes acabadas de una vez por todas y en las que cualquier cambio se opera en menoscabo de su belleza y plenitud. Dejando de lado Venecia y una larga retahíla de ciudades-museo, el París creado por Napoleón III, aunque

pronto desmitificado por Émile Zola, atrajo la atención admirativa de numerosos autores y artistas extranjeros que, cautivados por la grandeza y majestad del cuadro, rindieron homenaje al mundo de los Campos Elíseos y de l'Étoile, o retrataron los barrios con solera intelectual de Montparnasse y Saint Germain-des-Prés. Escritores como Hemingway y Gertrude Stein y, más tarde, Carpentier y Cortázar buscaron en él una fuente de inspiración y magnificaron el mito. A ellos y a sus más modestos epígonos debemos una serie de novelas que nos permiten rastrear el espacio privilegiado existente durante las dos guerras mundiales y el que floreció en la década de los cincuenta del pasado siglo: el *who is who* de sus pintores, filósofos, poetas y novelistas.

Cuando a mis veintitrés años salí por primera vez de la España menesterosa y oprimida por el franquismo, la llegada a París me deslumbró. El mundo estimulante y creador de la Rive Gauche, las librerías, teatros y cines en donde hallaba el aliciente intelectual de cuanto me vedaba la Madrastra Patria, cambió definitivamente mi vida. Aunque no escogí la libertad sino dos años después, me preparé mentalmente a dar el salto de un ámbito homogéneo y cerrado como era aquel en el que me había criado a otro en el que convergían las corrientes ideológicas, literarias y artísticas del mundo entero. París fue también para mí una fiesta: un taller de experiencias e ideas en el que me ponía febrilmente al día tras años de penoso adoctrinamiento, penuria y sequedad.

Pero en el Quartier Latin conocí también, no recuerdo cómo ni a través de quién, a alguien que indirectamente y mucho más tarde influiría en mi percepción de la ciudad: me refiero al joven Guy Debord, entonces el inspirador de la minúscula Internacional Situacionista y futuro autor de la sagaz y premonitoria *Sociedad del espectáculo* cuya ubicua realidad nos abrumba a diario. Él y su compañera Michèle Bernstein me procuraron los rudimentos de una apertura a otras áreas hormigueantes de vida, llenas de acicate para el

nuevo espécimen de animal urbano formado por la percepción simultánea de diversas culturas y su fermento agitador. En vez de guiarme por el París luminoso y culto que me fascinaba, preferían conducirme a los barrios periféricos de Aubervilliers, Stalingrad y el canal Saint-Martin, en cuyos cafetines departían con exiliados españoles e inmigrantes del Magreb.

Cuando me asenté finalmente en París, y gracias a mi compañera de siempre, Monique Lange, entré en contacto con la editorial Gallimard y toda la brillante pléyade de escritores que orbitaba en torno a ella, el escenario oficial de París como símbolo y faro de la civilización cedió gradualmente el paso a otro: el barrio del Sentier en el que ella y yo vivíamos, y el de los distritos que se extienden desde él a la Gare du Nord, Barbès y el bulevar Rochechouart.

En mis paseos de «inveterado rompesuelas urbano» —así me autodefino desde hace cuarenta años— cobré conciencia de la caducidad del texto-ciudad y del cambio inherente a la percepción baudeleriana de la modernidad; del hecho que la cultura del futuro no podía ser nacional ni homogénea —francesa, inglesa, alemana, ni siquiera circunscrita al ámbito europeo—, sino plural y mestiza, fruto de intercambios y ósmosis, de la convivencia fecunda con mujeres y hombres llegados de horizontes diversos. Comencé a contemplarla desde la periferia y a parodiarla carnavalescamente a partir de las nuevas realidades creadas por nuestro espacio urbano en continuo movimiento; así, el recitado solemne del poema de Aragon *Elsa, mon amour* en los funerales de ésta se transforma en boca de un barrendero africano en *L'sa Monammú*, un morabo cuyos dones de hechicero y nigromántico figuran entre las tarjetas distribuidas a los usuarios del metro en la estación de Barbès.

Los pasajes cubiertos de la Rue y el Faubourg Saint-Denis y de la Place du Caire —convertida hoy en mercado de contrata de los portadores paquistaníes— me ofrecían, como escribí en

el ensayo «París, ¿capital del siglo XXI?», un ejemplo de colisiones espacio-temporales provocadas por la llegada de comunidades laboriosas enteramente distintas de aquéllas para las que fueron concebidas, elementos decorativos Segundo Imperio y aromas de cocina turca o hindú». Todo ello fraguó en la novela *Paisajes después de la batalla*, en respuesta al desafío que suponía la aparición de textos urbanos políglotas y abigarrados, en los que la conjunción de elementos sincrónicos y diacrónicos y la polifonía de voces y lenguas no serían meros ingredientes de una arriesgada propuesta artística sino fruto de una experiencia vital y enriquecedora de la modernidad. El contacto con estos y otros barrios neoyorquinos, berlineses, tangerinos, estambuleños, etcétera, me proporcionó una educación que no podía recibir en universidad alguna. Bajtín se daba la mano con Rabelais, Baudelaire con los creadores del texto urbano que convertía la topografía en tipografía. Me excusarán si me cito a mi mismo a propósito de este rompecabezas armado por piezas de distinta traza y colorido; comerciantes judíos y armenios junto a inmigrantes turcos, magrebíes, subsaharianos, paquistaníes, hindúes, vietnamitas, caribeños:

A determinadas horas del día es un auténtico Babel de lenguas. Las paredes de las casas están llenas de pintadas e inscripciones en árabe que los nativos no entienden y yo descifro con verdadera delectación (...) los emigrantes y sus familias traen con ellos sus costumbres, sus trajes, sus peinados, música, adornos, hábitos culinarios. Los barrios modestos de la ciudad se vuelven más alegres y coloridos; sus habitantes tienen la maravillosa oportunidad –yo diría inmerecido honor– de entrar en contacto con hombres, mujeres y niños venidos de horizontes muy diferentes, de aprender a respetarse mutuamente en la diferencia, de codearse con ellos en el trabajo, en el café o en la escuela. De golpe, la visión etnocéntrica de las cosas, aburrida y mezquina, se descompone, los valores acatados se relativizan, prejuicios y recelos pierden importancia. El París monumental de cartón piedra –el del Arco del Triunfo y el Soldado Desconocido– queda para los grandes burgueses, altos funcionarios, rentistas jubilados y viudas de guerra. En el otro –el realmente vivo– los Döner Kebab y alcuzcues proliferan como hongos. Tambores africanos, rabeles beréberes, instrumentos indoamericanos resuenan en los pasillos del Metro. Los muestrarios de tótems y cuernos de elefante invaden cada día un poco más las

aceras. Los cartones de embalaje sobre los que se apuesta dinero a las cartas para embaucar a los mirones han saltado de la Xemáa el Fná a Barbès.

Inútil decir que esta visión singular de la *Ville Lumière* no agradó demasiado a quienes se aferraban a la de una ciudad que, desaparecidos la mayor parte de los intelectuales prestigiosos que la convertían en faro e imantaban a quienes les admirábamos, tendía a transmutarse en museo. Alguien me refirió la reacción indignada de la persona responsable de un conocido magacín cultural: *pour qui se prend-il pour parler de Paris de cette façon?* La verdad que brota de los márgenes siempre ofende a quienes, ignorando las consecuencias del colonialismo, esclavitud, guerras de conquista, hambre, migraciones forzosas de zonas conflictivas que asuelan nuestro planeta, viven el presente en una plenitud inmóvil.

Pero, pese al orgullo agraviado de algunos, éste era el *otro* París de los sesenta y los setenta del pasado siglo, el de la veintena gloriosa que se extiende desde el final de la guerra de Argelia hasta la irrupción del sida y la emergencia de un islamismo radical de nuevo cuño que barrieron los modos de conducta permisivos y cambiaron la percepción relativista de las comunidades ajenas, abriendo así las puertas a nuevas operaciones «higiénicas» de blanqueo y a la expulsión paulatina de grupos alógenos a las barriadas, con la consiguiente creación de guetos y de búnquers identitarios como los que amenazan hoy a nuestras medrosas y frágiles democracias. Inútil decir que ello es poner puertas al campo. La naturaleza tiene horror al vacío y ninguna normativa europea impedirá la formación de zocos magrebíes, aldeas caribeñas, aglomeraciones hindúes, paquistaníes o turcas en el espacio de nuestras ciudades, ni el mestizaje y contaminación recíproca origen de nuevos modos de vida y de arte. Como decía —y no me canso de repetirlo— mi vieja amiga Sahrazad en su Libro de los Libros: «El mundo es la casa de quienes carecen de ella».

Las metamorfosis de Berlín a lo largo del siglo xx son aún más desestabilizadoras y baudelerianas. Descubrí la ciudad y me sumergí en ella gracias a *Berlin Alexanderplatz*. El genio de Alfred Döblin convirtió su topografía en tipografía. La masa hormigueante de peatones, su agitación incesante, la lucha por la vida de los protagonistas, transcurren en un ámbito urbano magníficamente trazado por el novelista. Lector apasionado como soy, conocía aquel Berlín sin haberlo pisado, antes de que las hecatombes sucesivas del nazismo, la Segunda Guerra Mundial, los salvajes bombardeos aliados y la partición en dos de la ciudad a consecuencia de la derrota y de los acuerdos de Yalta arramblaran con el mundo expuesto en sus páginas y lo transformaran en ruinas, escombros y bosques urbanos por espacio de más de medio siglo. Enfrentado a ese paisaje insólito y a la grisura siniestra de la parte oriental de la ciudad, el lector de la obra de Döblin creía hace tres décadas ser víctima de un mal sueño cuando en realidad asistía sin saberlo al proceso de destrucción y reinvención de una ciudad que, lejos de museizarse, se recreaba a sí misma a una velocidad de vértigo. Como en el París de Baudelaire, la caducidad ínsita al tiempo reducía las cosas tenidas por sólidas a meras imágenes del recuerdo.

Una estancia en el antiguo Berlín Occidental en la primavera de 1981, merced a una beca de ayuda a la creación que me permitió concluir cómodamente la novela *Paisajes después de la batalla*, me mostró con mayor contundencia que cualquier discurso el funcionamiento de la máquina del tiempo y su incidencia en la visión desestabilizadora de lo que, en la línea de Baudelaire y Walter Benjamin, entendemos por modernidad artística y literaria.

En un artículo titulado «Berliner Kronik» publicado en el diario *El País* e incluido luego en uno de mis libros de ensayo, describo esta realidad fragmentada, casi esquizofrénica, que convertía a los berlineses de uno y otro lado en auténticos alienígenas:

Una estancia aun breve en Berlín convida ante todo al forastero a una fecunda consideración del espacio. Allanada por la guerra, partida en dos por el trazado irregular y obsesivo de un muro absurdo, la excapital del Reich y de la más modesta e interesante República de Weimar ha perdido su centro de gravedad y, al menos en el sector occidental, ofrece a la vista de aquél descampados, bosques, superficies invadidas por la maleza, zonas desérticas y vacías: un extravagante paraíso ecológico. Desde el vagón del metro aéreo que atraviesa Kreuzberg descubre, asombrado, la emergencia de praderas y campos rasos en áreas anteriormente densas y llenas de vida y actividad. Como Pompeya o Palmira, los céntricos barrios de Tiergarten y Potsdamerplatz nos convierten insidiosamente en arqueólogos y eruditos. Pero sus ruinas no se remontan a dos milenios: por imposible que parezca, no alcanzan siquiera el medio siglo.

El novelista Uwe Johnson evocaba en «Una estación de metro berlinés», un ensayo leído por mí en fecha temprana, su recorrido fantasmal en un convoy casi vacío a través de estaciones muertas desde la Friedrichstrasse a la que era el puesto de control de la República Democrática del Este. Yo mismo hice el trayecto unos años más tarde. Como una sucesión de imágenes sepia proyectadas en una pantalla, los recuerdos de mi breve asomada al otro lado del muro me parecen producto de un sueño. ¿Era aquél el espacio trazado por el urbanista-escritor Döblin medio siglo antes? Me resistía a creerlo. Al hormigueo y vitalidad creadores descritos se superponían calles grises y semivacías, transeúntes silenciosos y apresurados, la torre siniestra de la televisión estatal erigida por el poder soviético en el centro mismo de Alexanderplatz como emblema de su ilusoria perennidad. Las colisiones espacio-temporales me aturdían. Guardaba en la memoria las páginas magistrales de Döblin en las que la fusión de la ciudad-tema con la novela-lenguaje convertía la exploración urbana del novelista en exploración literaria del lector. Pocas veces he sentido como en Berlín el vértigo suscitado por el decurso del tiempo que cambia, destruye, recrea, que todo arrincona a su paso y a todos nos deja atrás. Aquí, la estratigrafía urbana no se sobrepuso gradualmente como en París: se llevó a cabo con violencia, con calculada brutalidad. A un lado del muro, el Kreuzberg de los *punks*, *hippies* y

emigrantes turcos con sus extravagantes pintadas y grafitos a la gloria de Sendero Luminoso y la lucha revolucionaria de las masas en Perú; del otro, el silencio resignado de una población privada de alicientes, sin el menor horizonte vital.

¡Qué extraordinaria lección para mí y mis compatriotas encerrados hasta hace treinta años en compartimentos estancos ajenos a toda interculturalidad! A fin de ser europeos, Barcelona y Madrid debían africanizarse, arabizarse, asianizarse, latinoamericanizarse, conforme al ejemplo de París y Berlín. Abrirse a la aguijadora variedad de lenguas, costumbres, ritos, cosmogonías. Nuevas formas literarias y artísticas brotarían así en estos espacios abiertos a la diversidad, como la que hoy encarnan también el Raval y Lavapiés. Si la pasada expansión colonial de Inglaterra y Francia fue origen del actual semillero de obras escritas en la lengua de Dickens y de Balzac, existen asimismo excelentes novelistas turcoalemanes, como mi amiga Emine Sevgi Özdamar, autores asiáticos que se expresan en holandés y marroquíes que lo hacen en catalán. Todo este crisol de lenguas y experiencias humanas diversas germinan en el espacio fluido, en perpetuo movimiento, que denominamos *cives*, urbe, medina o ciudad.

Quien regresa a Berlín después de unos pocos años de ausencia asiste asombrado a la nueva y prodigiosa transformación de su antigua mitad oriental en la ciudad más dinámica y joven de la vieja Europa. Comparadas con este laboratorio de iniciativas e ideas, las otras capitales parecen ciudades museo en las que a menudo los cambios introducidos desde arriba por el supuesto progreso incontrolado que nos avasalla no las mejoran sino que las afean. El nuevo Berlín creativo, heterogéneo y abierto a la dinámica del tiempo aguarda al novelista que, desde la perspectiva desestabilizadora del cambio, transforme su topografía en tipografía y, frente a la historia y sus miserias, celebre la victoria final de la literatura.

[Conferencia inaugural del festival de Literatura de Berlín, 15 de septiembre de 2010.]

Leer y releer *La muerte de Virgilio*

A Carlos Fuentes, *in memoriam*

Nuestra percepción literaria y humana de las grandes creaciones novelescas cambia con la edad. Cada relectura, conforme ascendemos al cenit de la vida y luego descendemos de él, descubre lo que no supimos ver en nuestra lectura anterior, y si el lapso transcurrido es de medio siglo la diferencia entre lo leído y releído es proporcionalmente mayor. Lo que la obra dijo al joven que fui no interesa al viejo y curtido lector. Nuestro yo ha cambiado y por eso leemos un libro nuevo. Así ha ocurrido con la novela de Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*, a la que me asomé apenas cumplida la treintena, cuando la devoré en su reciente traducción francesa, en el mismo ejemplar marchito que ahora releo editado por Gallimard.

Mis recuerdos de la primera y segunda parte de la novela se habían borrado. Me deslicé sobre ellas para centrar mi interés en la tercera; la que describe la larga conversación didascálica de Virgilio con antiguos colegas y amigos y, sobre todo, con su protector César Augusto, a su llegada al puerto de Brindisi con el séquito de éste, lejos de su amada Atenas. Las reflexiones sobre el arte de escribir; las comparaciones contrastadas acerca del valor de la poesía, la ciencia y la filosofía; las referencias a Teócrito y Lucrecio, Catulo y Horacio, así como a sus maestros griegos (Homero, Esquilo, Sófocles, Eurípides y al «divino Platón») y la evocación de *las*

Bucólicas, las Geórgicas y la Eneida que Virgilio dejó sin terminar y cuyo manuscrito –con la conciencia amarga de haber puesto la pluma *ad maiorem gloriam* de César y no de la masa sufriente del pueblo– quiere destruir, me apasionaron. Hoy, por el contrario, me han parecido convencionales e incluso inverosímiles en boca de un moribundo –si cabe verosimilitud alguna en la a veces impetuosa, a veces mansa fluidez verbal de la obra– tras la portentosa audición de la agonía del poeta en las dos primeras partes.

El murmullo de la voz interior de Virgilio a la entrada de la flota romana en el puerto; mientras es llevado en andas por entre la exaltada multitud que aclama a César; durante el penoso trayecto por barrios miserables guiado por la antorcha del niño que encarna sus sueños, de ese muchacho casi transparente que surge y se desvanece, se funde con la imagen de un gigantesco esclavo y le conduce finalmente al pabellón de descanso con la preciosa caja de cuero que encierra el manuscrito de la *Eneida*, es el lento rumor de una marea que asciende y asedia su conciencia: la voz imperiosa (¿o diabólica?) que le ordena destruir el poema.

Su duda corrosiva en el valor cognoscitivo de la poesía –en esa invisibilidad melódica de la que brota su poesía–, pone en entredicho la *Eneida*. Los héroes de ésta son simples creaciones verbales, palabras perecederas como su propio autor, en busca de una inmortalidad inasible y ajena: la del universo nocturno que contempla «bajo la música de las estrellas». El afán de abismarse en el vacío que le precedió y al que volverá sin remedio le exige la aniquilación de la obra, la renuncia al señuelo de lo imperecedero.

La destrucción como secuencia ineludible de la creación –mueren los hombres y mueren los dioses–, la contradicción ínsita al arte, condenado a crear lo perdurable con cosas perecederas, palabras, sonidos, colores, piedras, pues «la belleza no incide en la existencia del tiempo, sólo la abole de

forma simbólica», le conduce al axioma de su condición precaria, de la desaparición inexorable de la forma material creada.

La voz interior que le acompaña, y acompaña al lector, suave como una marea, en su traslado en andas a la escucha de la oscuridad, a la escucha de la muerte ya cercana, es el compendio de su propia vida y del azar que la remata: «el poeta no puede nada, no puede evitar mal alguno. Se le aplaude si embellece el mundo, no si como es lo retrata». Su manuscrito no evoca la inhumanidad de la esclavitud, la inutilidad de las guerras, la ferocidad de la masa circense sedienta de sangre. La mentira procura la gloria, el conocimiento no, le susurra al oído la voz en reiteradas variaciones sinfónicas. Tú has vivido en el círculo de quienes detentan el poder aunque nada en común tengas con ellos. No has logrado aunar, como Platón, poesía y conocimiento. Te has dejado mecer por la alabanza hipócrita de los que te rodean. ¡Libérate al fin de la mentira, destruye la *Eneida*!

La evocación fragmentada y acrónica del pasado, desde los recuerdos infantiles en el campo hasta el simulacro de la gloria y admiración mundanas, alterna con fogonazos de belleza deslumbrante: la imagen casi desvanecida, pero antaño real y bien real, de la mujer que amó sin compartir con ella el lecho, y que hoy es —en el presente narrativo novelesco— una mera silueta, apenas una sombra:

admirado, incluso en el recuerdo, de que tal belleza hubiera existido y de que posada en el rostro humano como un vapor ligero, nacida de la inmortalidad, del hálito de la inmortalidad, la luz emanase de él sin cesar, resplandor y extinción distantes y familiares, sonrisa nocturna próxima y lejana, marchitable como la alheña blanca, delicado tejido que vela su ausencia real.

Vuelvo a mi incompreensión de *El agua* y *El fuego*, primera y segunda parte de la novela de Hermann Broch. ¿Cómo podía asimilarlas el joven lector vanidoso que fui, atraído como una falena por el brillo de la vida literaria y no asomado aún ni de lejos al acantilado de la vejez? *La muerte de Virgilio* cautiva a

la vez el oído literario y el oído musical. Su relectura es la audición de una sinfonía cargada de símbolos, perturbadora pero serena. No la de *Los adioses* de Haydn sino la de la *Novena* de Beethoven o del *Requiem alemán* de Brahms que solía poner de sobrecena, acompañado, hasta hace dieciséis años, y que, desde entonces, me es imposible escuchar. Música, poesía y novela se superponen en ella sin confundirse, como una promesa liberadora que borra pasado y presente, suspendida en el hilo que nos lleva a la aurora de los tiempos y a su implosión final.

Una suma de todas las artes

Aunque las valoraciones literarias de Vladimir Nabokov no sean siempre fiables –basta evocar, como hizo recientemente Francisco Márquez Villanueva, su miope y distraída lectura universitaria del *Quijote*–, la de alzar *Petersburgo* de Andréi Biely (1880-1934) al podio de las tres mejores novelas del siglo XX, junto a las de Proust y Joyce, no se aleja mucho de la verdad. *Petersburgo* celebrará dentro de poco el centenario de su publicación por entregas, antes de las ediciones definitivas de 1916 en la moribunda Rusia zarista, 1922 en Berlín y 1928 en la desaparecida Unión Soviética.

¿*Petersburgo*?, se preguntará el lector en el año que corre. La obra no figuró nunca en las listas de las mejores novelas del momento, es decir, de las mejores para el bolsillo del editor, ni en las de las favorecidas por los pensadores de la crítica que distribuyen su pienso al lector del rebaño, y probablemente jamás figurará. Su lectura no puede recomendarse al cliente del *fast-food* novelero: es una estimulante carrera de obstáculos para quien en cambio acepta el reto del autor y alcanza la meta tras rehacer a menudo el camino a fin de seguir el hilo narrativo y atar los cabos deliberadamente sueltos.

Mi inmersión en ella, después de mi primera asomada a sus páginas hace treinta años, me procuró alguno de los momentos más gozosos e intensos de mi verano de relector. La acción transcurre en un solo día durante el alzamiento

revolucionario de 1905, preludio del que triunfaría en 1917. Como en *Ulises* de Joyce, *Berlín Alexanderplatz* de Döblin o *Manhattan Transfer* de Dos Passos, el verdadero protagonista es la ciudad. El flujo de conciencia del autor y de sus personajes invita, a la manera de Joyce, Gadda o Guimarães Rosa, a una audición literaria y musical. La sintaxis narrativa de Biely, con sus ritmos, inflexiones y tonalidades, es a la vez prosa y poesía. La crítica rusa y no rusa ha insistido en presentarla como un fruto del simbolismo modernista (en los años veinte Biely fue señalado por Trotski y otros líderes del PCUS como ejemplo del «simbolismo reaccionario» y del «decadentismo»), y no les falta del todo razón. Pero tal etiqueta no abarca ni mucho menos la extraordinaria complejidad de una obra en la que convergen armoniosamente poesía, música, pintura y el recién creado Séptimo Arte. Biely fue, como nos recuerdan los manuales de literatura rusa, un lector de Nietzsche y Rudolf Steiner y un admirador de Vladímir Soloviev y del gran poeta Aleksándr Blok, cuyo misticismo existencial y mesianismo apocalíptico aparecen parodiados en el personaje de Dudkin, el amigo y demiurgo de Nikolái Abléujov, el héroe poco heroico de *Petersburgo*. Mas su gramática desarticulada y el montaje cinematográfico de sus episodios (el autor es una cámara ubicua que cambia de enfoque y corta bruscamente la secuencia) sintetizan una propuesta literaria y artística que se anticipa a las de las novelas ya citadas y al cuerpo teórico de los formalistas rusos (Shklovski, Tiniánov, Propp, Jakobson, Eichenbaum) con quienes Biely conviviría más tarde y que serían marginados también por el realismo socialista oficial. Una lectura minuciosa, casi microscópica, del texto, nos descubre, como dije, una complejísima estructura narrativa en la que la mejor tradición poética (Lérmontov, Pushkin, Nekrásov) y novelística (Gógol y Chéjov) se articula con los experimentos fónicos, literarios y pictóricos más audaces de la época.

Dicho engarce vertebra el corpus de *Petersburgo*. Pienso ante todo en Gógol –cuyo retrato satírico de la maquinaria estatal zarista y de las almas muertas de sus resignados súbditos reaparece con rasgos grotescos en personajes como el senador Apolon Abléujov, personajes que tropiezan a cada paso, caen, rasgan los faldones de sus levitas y, vistos de lejos, parecen cojos, rabudos y jorobados–, pero también en Pushkin: muy significativamente sus versos encabezan los ocho capítulos de la novela.

Como los formalistas –en los que me embebía en los años sesenta del pasado siglo y sobre quienes impartí uno de mis cursillos universitarios estadounidenses para gran irritación de un conocido hispanista que ignoraba su existencia y que después de mi conferencia corrió a la biblioteca a averiguar si existían de veras o me los había inventado yo–, Biely concebía el arte como una sucesión encadenada de formas en la que la expresión nueva no aparecía en función de un tema nuevo, sino para sustituir a otra reiterada y caduca. La poesía, el cine y la pintura habían irrumpido en su visión totalizadora de una creación literaria y artística de la que *Petersburgo* encarna el mejor ejemplo.

La descripción acelerada de los hechos es la de una cámara rápida:

Una criatura de falda violeta, después de observar a un capuz negro que agitaba su faldón de raso, se asomó a la hendidura de la capucha (desde allí le miraba un antifaz), puso la mano sobre la giba de un payaso listado, que levantó una pierna (la azul), y quebró la otra (la roja); no se asustó la criatura: recogió los bajos de su falda, y dejó asomar un zapatito plateado

que mezcla el cine con una vertiginosa sucesión de objetos dispersos propia del cubismo:

En silencio observaron muchos pies; la masa fluía; reptaba y rumoreaba con los piececillos en marcha; los segmentos constituían la masa; y cada segmento era un cuerpo.

En la Nevski no había hombres; sólo un miriápodo reptil y vociferante; el espacio húmedo desparramaba una polifonía de voces y una polifonía de

palabras.

Biely descoyunta los cuerpos de los personajes, éstos se fragmentan y cada fragmento asume una vida propia. El todo es la parte y la parte el todo. Del mismo modo que, a causa de un fallo del repetidor de televisión, la imagen de la pantalla se fracciona, hace trizas y superpone figuras geométricas que el telespectador recompone con dificultad, la prosa de Biely crea y deshace ante nuestros ojos una realidad irreal, que es la del territorio nuevo, por él descubierto en su inspirada cartografía.

Si se ha escrito mucho sobre la influencia en *Petersburgo* de un cine en plena creatividad, se habla menos de las afinidades del cubismo de Juan Gris y del del Picasso de los años 1907-1916 con el arte del gran escritor ruso. La técnica de *collage* del primero, que desdibuja los límites entre lo real e irreal (pienso en su *Mujer sentada*) o de algunos *picassos* (entre *Tres mujeres* y *Naturaleza muerta con silla de rejilla*) revelan no obstante una manifiesta sintonía con la poética de Biely:

bajo el viento del Neva sólo vio pasar un bombín, un bastón, un abrigo, unas orejas, una nariz y un bigote.

Acudieron a él viejecitos: patillas, barbas, calvas, mentones y pechos condecorados, los encargados de hacer girar nuestra rueda estatal.

Algunas veces cerraba los ojos y, al abrirlos, las manchas borrosas y las estrellas (...) componían imágenes concretas: una cruz, un poliedro, un cisne, unas pirámides invadidas de luz. Y todo saltaba por los aires.

Por la calle marchó a su encuentro un multitudinario enjambre de bombines; vinieron a su encuentro las chisteras; espumeó: una pluma de avestruz. Por todas partes aparecían narices. Narices de águila y de gallo, de pato y de gallina; y más allá, más allá..., verdes, verduscas y rojas.

Las digresiones, elementos deícticos e interpolaciones del autor recalcan su índole de creación verbal frente a las pretensiones del realismo de reproducir lo «verdaderamente acaecido», y entroncan con la tradición, reivindicada igualmente por los formalistas, del *Tristram Shandy* de Sterne y de *Jacques el Fatalista* de Diderot. El senador Abléujov se

transforma en «*mi* senador» (el ya descrito por el autor); el desconocido del hatillo en «*mi* desconocido» y «*nuestro* desconocido» (el del autor y el del lector); «hemos visto» (autor y lector); «sabemos *quién*»; «desde *aquí*», «desde *este* sillón», etcétera.

Aquí, al comienzo, interrumpo el hilo de mi relato, para presentar al lector el escenario del drama.

¡Sea, pues, nuestro desconocido un desconocido real! ¡Y sean las dos sombras de mi desconocido sombras reales! ¡Esas sombras oscuras seguirán los pasos del desconocido igual que el desconocido sigue de cerca al senador; también el viejo senador te perseguirá a ti, lector, en su coche negro: y desde ahora no le olvidarás jamás!

¿Y el argumento?, se preguntará el lector de estas líneas. ¿Existe una trama? Desde luego que existe y corresponde al lector (el de la novela) la incentivada labor de desovillarla.

Veamos a sus protagonistas: el senador y jefe de Negociado con aspiraciones a ministro Apolon Abléujov; su hijo Nikolái, el del dominó rojo, que aparece y desaparece a lo largo de la jornada con disfraz y sin él; Sofía Petrovna, apodada el ángel Peri y también Lisa, como la heroína de Pushkin, casada con el ridículo teniente Lijutin y enamorada románticamente de Nikolái; Alexander Dudkin, el militante revolucionario del misterioso hatillo, obnubilado por su mística apocalíptica, amigo de Nikolái y su *âme damnée*. A ellos habrá que agregar los de Anna Petrovna, la esposa del senador a quien abandonó años atrás para huir a España con un tenor italiano y que regresa a su domicilio el día en que transcurre la acción del libro; y Lippánchenko, el *personaje* en cursiva que juega a policía para amedrentar a Nikolái y es en realidad el jefe de la célula del Partido que manipula al mesiánico Dudkin y al hijo del senador para que elimine a su propio padre...

Sus enrevesados vínculos tienen un doble hilo conductor: el del hatillo ocultador de una lata que a su vez encubre una bomba de relojería (¡una verdadera *matrioska*!) que Dudkin,

por encargo de Lippáchenko entrega a Nikolái, éste la lleva aterrorizado a su dormitorio y el senador, intrigado por su contenido, la deposita en el suyo aprovechando la ausencia de su hijo; y el de la carta, escrita por Lippáchenko y confiada también por éste a Dudkin, el cual se olvida de entregarla a Nikolái y la transmite a una militante amiga de él y de Sofía Petrovna, quien...

El lector deberá desenredar la maraña del relato y reanudar el hilo cortado a lo largo de un día rico en acontecimientos: el inefable baile de disfraces de la gente bien que reúne a todos los protagonistas y al que se asoma el dominó rojo de Nikolái, símbolo de la revolución que hierve como una marmita y que está a punto de estallar; las vacilaciones y escapadas del joven, en el brete de cumplir su promesa de servir a la causa revolucionaria con un atentado contra alguien cuya identidad ignora y que resulta ser su odiado padre; el desengaño de Anna Petrovna al comprobar que el héroe trágico de la obra de Pushkin no es sino un pobre bufón atrapado en su propia trampa, etcétera...

La acción, como dije, sucede en 1905, en vísperas de la huelga que paraliza las fábricas de la ciudad y llena sus calles de una muchedumbre de manifestantes en cólera venidos de los suburbios. La frivolidad y ceguera de los aristócratas y burgueses que con su *après nous, le déluge* celebran sus fiestas contrasta con la agitación que se extiende por todo el Imperio zarista y preludia el cumplimiento de las profecías apocalípticas del exaltado Dudkin:

Todos temían algo y esperaban algo; salían a la calle, se congregaban en muchedumbre; y volvían a disolverse (...) Petersburgo está circundado por un anillo de fábricas de infinitas chimeneas.

Para Dudkin, como para los nihilistas de las obras de Dostoievski, había que destruir la civilización opresiva, incendiar las universidades, bibliotecas y museos, volver a la barbarie, el punto cero del que surgiría el hombre nuevo:

Habrá una gran convulsión; se abrirá la tierra; el gran terremoto derrumbará las montañas (...) Petersburgo se hundirá.

En estos días todos los pueblos del planeta abandonarán sus tierras; habrá una gran batalla, una batalla como no hubo otra en el mundo: hordas amarillas de asiáticos, arrancadas de sus parajes habituales, ba ar n los campos europeos con océanos de sangre.

El lector, no el que se abastece en las pilas de *best sellers* de los grandes almacenes ni el que hace cola en las Ferias del Libro en pos de la firma de sus ídolos, deberá ganarse a pulso esta obra cuyo genio, como un «ratoncillo ágil», se le puede escapar de las manos y ocultarse en su madriguera si baja la guardia. Por todo ello, habría que reeditarla –su traducción de hace treinta años deja bastante que desear– y distribuirla a cuentagotas como una joya de inapreciable valor ( art stico, no bursátil!). Ojalá los dioses me escuchen y me den la razón.

Cuando el diablo visitó Moscú

Al grupo punk Pussy Riot que perturbó con sus diabluras la sacralización del «milagro de Dios» Vladimir Putin.

En el verano de 1965, durante mi primer viaje a la URSS invitado por su Unión de Escritores, tuve ocasión de verificar a diario el abismo existente entre el retrato del *homo sovieticus* y la versión oficial de la vida en la «patria del socialismo» trazados por mis anfitriones y cuanto a cada paso verificaba por mi cuenta. Realidad y propaganda se contraponían de continuo. Un chiste que contaron mis amigos españoles —«niños de la guerra» de mi edad, crecidos y educados allí— resumía bien la esquizofrenia de la población: «¿Qué diferencia hay entre un pintor expresionista, otro impresionista y un tercero realista socialista?» —«Que el primero pinta lo que ve, el segundo lo que siente y el realista socialista lo que oye». Como diría tres décadas más tarde Vitali Shentalinski en su magistral trilogía: «¡No creas en lo que ven tus ojos, cree en lo que te contamos!».

Gracias a mis compatriotas, vislumbré las facetas ocultas de la vida real: el problema obsesivo de la vivienda, es decir, el hacinamiento de los moscovitas en pisos minúsculos o compartidos; los apartamentos espaciosos y dachas de la *nomenklatura*, incluidos los burócratas y escribidores de la línea oficial; las vacaciones veraniegas en Yalta o algún otro balneario a orillas del Mar Negro; los salones lujosos y restaurantes de la Unión de Escritores y del Café de los

Artistas. El terror de los años treinta y cuarenta era agua pasada, pero sobrevivían sus secuelas: autocensura, clientelismo, jerarquización burocrática, *langue de bois*, esa risa seca y forzada que seguía a mis preguntas sobre temas eludidos con cautela. De boca de mis amigos oí por primera vez el nombre de Bulgákov y el título de su obra maestra concluida en 1940 poco antes de su fallecimiento. Los rumores de su inminente autorización se confirmaron: aunque con numerosos cortes, *El maestro y Margarita* emergió como un géiser en la lumbre estancada del agua o aguachirle de las letras soviéticas.

Autor teatral de éxito en la década de los veinte –su obra tropezó pronto con la censura–, Mijaíl Bulgákov fue condenado al silencio en 1935. Los críticos que parodiaría luego en su novela le tildaban de «escritor típicamente burgués y reaccionario». Sin recursos ni trabajo, redactó la sobrecogedora carta a Stalin –reproducida, como las de Ajmátova y Pasternak, por Shentalinski– que, si bien no aminoró su ninguneo por los representantes de la línea oficial, le evitó al menos el final trágico de sus colegas Bábel y Mandelstam. A solas con su destino, consagró sus energías a la composición de su gran novela, cuyo manuscrito acumularía melancólicamente el polvo durante más de un cuarto de siglo en los archivos literarios del KGB.

El texto de *El maestro y Margarita* se hilvana a partir de tres relatos distintos: el que constituye la trama principal de la novela; el de los capítulos intercalados relativos a Poncio Pilatos, procurador de Judea, y el amor fáustico de Margarita por el Maestro, autor de aquéllos y cuyo manuscrito redujo a cenizas tras haber sido rechazada su publicación en una «espesa» revista literaria por su falta de contenido ideológico y por su escapismo místico.

La obra se inicia con el diálogo de dos personajes, Bouvard y Pécuchet versión soviética, que acomodados en un

banco del jardín de los Patriarcas discuten sobre la figura real o inventada de Jesús de Nazaret. El redactor jefe de la citada revista y presidente de la poderosa Unión de Escritores niega su existencia con argumentos tomados de Kant. Su interlocutor, un conocido poeta local, la juzga plausible. Un desconocido, elegantemente vestido y con acento extranjero, sentado cerca de ellos, se mezcla a su conversación. Afirma que Jesús existió y, después de mencionar de pasada un almuerzo con Kant y su presencia en Jerusalén el día en que Pilatos interrogó al presunto Mesías condenado por Caifás, les recita el primer capítulo del relato del Maestro (de esto, nos enteramos mucho después). Receloso del misterioso personaje e irritado por su intrusión, el redactor jefe corta la charla: tiene una reunión importante, dice, en la sede de la Unión que preside. Para sorpresa de la pareja, el desconocido afirma que la reunión no se celebrará porque le van a cortar la cabeza. Profecía inmediatamente cumplida: le atropella un tranvía y le decapita. El poeta sale disparado a denunciar los hechos y a pedir la busca y captura del extranjero, en realidad Satán (esto también lo sabremos luego). Sus visitas enloquecidas a la sede de la revista, al domicilio del redactor jefe y al restaurante de la Unión de Escritores siembran la confusión y le conducen a su internamiento en una clínica para enfermos mentales, cuyo vecino de habitación no es otro que el Maestro... Las hazañas del extranjero, con sus dos ayudantes y un enorme gato negro que come con tenedor y cuchara y habla perfectamente el ruso, proseguirán a lo largo de una jornada demencial en la que el diablo ejecuta sus números de magia negra en el teatro de Variedades, se aparece a Margarita, y la enamorada del Maestro vuela invisible y desnuda, montada en una escoba, sobre el cielo de Moscú.

Esa trama fantástica, a la manera de *El diablo cojuelo* o del cuento de Hoffman en el que el demonio se pasea por las calles de Berlín, revela, amén de la de Goethe, la impronta indeleble de Gógol, del Gógol de *La nariz* y *El capote*, con sus

personajes desmesurados y grotescos, sucesos insólitos y encadenamientos causales que escapan a la razón; de este travieso y burlesco *Gógol en el palacio de El Pardo* que vertebra la novela de Antonio Pérez Ramos e irrumpe con fuerza en nuestras letras después de haber fecundado las de media Europa.

Los sortilegios y maldades del trío infernal, con la ayuda del gato negro y la colaboración entusiasta de Margarita —que destroza a martillazos el apartamento del crítico literario que rechazó la publicación del manuscrito del Maestro—, obedecen a la lógica extravagante de los sueños. El espectáculo de magia negra del teatro de Variedades, con la lluvia de billetes de diez rublos y la desnudez súbita de las mujeres que se apoderan de ellos, el baile orgiástico de Satán, se suceden a un ritmo veloz y el lector va de sorpresa en asombro.

Bulgákov crea un universo fantástico, pero la realidad se cuela no obstante entre las mallas de la red narrativa. En mi relectura de la novela, dicho elemento retuvo especialmente mi atención. La crítica corrosiva del autor, como la de Gógol, no deja funcionario con gorra ni graduado con charretera.

El MASSULIT, trasunto de la Unión de Escritores de la URSS, será el blanco preferido de sus flechas. Las diferentes oficinas de su sede moscovita —sección de veraneos, de estancias en Yalta, bonos de escritura creativa, distribución de material de trabajo, centro de actividades deportivas— son un reflejo de la estructura piramidal soviética y de su peculiar escala de valores, entre los presidentes de algo y los escribidores a secas. (Un ejemplo elocuente de dicha jerarquía me lo procuró Lena Zónina, traductora y acompañante íntima de Sartre durante sus frecuentes viajes a la URSS. Por su respuesta a los organizadores de un banquete oficial acerca de su rango, Sartre fue relegado, como mero filósofo, a una mesa de lo más común mientras que el orondo presidente de una Société de Gens de Lettres, autor de biografías de reinas de Francia,

ocupó el puesto de honor junto a las autoridades que presidían el acto).

La pintura de la fiesta y el baile de los escritores en los salones del restaurante de la Unión no tienen desperdicio. Novelistas, poetas, dramaturgos y guionistas aparecen conversando animadamente sobre promociones y prebendas junto a una «especialista en batallas navales» (¡ojo! ¡para niños, no para adultos, lector malpensado!) y un bardo de reata de interminables ripios. La nueva de la muerte trágica del presidente decapitado por el tranvía ensombrece momentáneamente el banquete. Unos corren a conjeturar quién tiene más posibilidades de reemplazarle en el cargo y otros prosiguen el interrumpido festín. ¿Para qué dejar escapar la oportunidad de chuparse los dedos con una croqueta de *foie de volaille* si el presidente ya no está allí para fastidiarles? ¡El muerto al hoyo y el vivo al vodka y vino del Cáucaso!

El vía crucis del alojamiento que amarga la vida de los moscovitas se cuela asimismo de refilón entre las costuras de la trama. Al divulgarse la noticia del fatal accidente, treinta y dos demandas de ocupar el apartamento de la víctima abruman al presidente (¡otro!) de la asociación de inquilinos del inmueble. Ni bobos ni ociosos, los solicitantes –entre ellos el tío del difunto que toma apresuradamente el tren desde Kiev–, invocan sus derechos a adueñarse del piso con todo tipo de argumentos: súplicas, amenazas, sobornos, historias sórdidas, chivatazos...

La *espionitis* y denuncia de sospechosos de desafección al régimen o de agentes del exterior son el telón de fondo en el que se desenvuelve la acción de la novela. Ante cualquier problema o frase indiscreta conviene adelantarse a una zancadilla del vecino y acudir a la milicia o la policía secreta. Bulgákov sabía de lo que hablaba: vivió durante años bajo la recurrente pesadilla de la delación. En el libro, el Maestro, tras ver rechazado su manuscrito, lee una reseña venenosa de su

texto aún inédito en la que, con el título «Una tentativa del enemigo», se le acusa de apología de la superstición. El miedo ha sido siempre el cemento que fragua la base de los sistemas totalitarios: como en nuestros autos de fe, el Maestro quema las páginas de la novela sobre Poncio Pilatos, páginas que Mefisto rehará en un instante ante los ojos maravillados de Margarita.

En uno párrafos censurados en la edición rusa de 1966, Bulgákov evoca con su habitual estrategia elusiva los años del gran terror, con sus detenciones, purgas y ejecuciones masivas. En el edificio en el que residía el presidente del MASSULIT, escribe:

Comenzaron a producirse hechos inexplicables: la gente desaparecía sin dejar huella.

Una vez –un día festivo– un miliciano convocó en el portal al inquilino del segundo y le rogó que le acompañara a comisaría para firmar un documento. Pero no regresó al cabo de unos minutos ni reapareció jamás [...] Y como es sabido, en cuanto empiezan las brujerías no hay quién las pare [...] Un lunes le tocó el turno a un segundo inquilino, y el miércoles siguiente [otro] se esfumó como desvanecido en el aire. El vehículo que pasaba por las mañanas para conducirlo a su despacho se lo llevó, pero volvió vacío...

En *El maestro y Margarita*, la realidad se transparenta a través de la ficción y la ficción contamina la realidad. La Rusia actual reclama a grito herido la aparición de un diablo subversivo y travieso que caricature la vertiginosa riqueza de unos pocos y el hundimiento en la miseria de los más por obra de la nueva alianza del trono y el altar: de ese neozarismo putiniano bendecido por la Iglesia ortodoxa, con su sempiterno acoso a los disidentes y a los levantiscos caucásicos.

¿Quién tendrá el genio de recrear el nuevo Mefisto que se aparezca a dos apacibles burgueses lambda sentados en un banco del jardín de los Patriarcas?

Literatura y poder

En el periodo de turbulencias que sacudían el califato omeya, el soberano envió a la mezquita de Kufa –semillero de disputas teológicas e interpretaciones distintas del Libro de la revelación coránica– la siguiente advertencia: «Esta noche un tirano / sembrará el terror. / No será camellero / ni pastor / sino un carnicero / presto al tajo».

Los asfixiantes poderes autocráticos que se suceden a lo largo de la historia de las diversas civilizaciones del planeta, fundados siempre en el miedo y la humillación de los seres humanos, inspiraron al gran escritor egipcio Gamal El Guitani las figuras contrapuestas, pero complementarias, de Zayni Barakat, el personaje que da el título a la novela¹, y de Zacarías Ibn Radi, servidores ambos del sultán El Guri. Mientras la «filosofía» de Ibn Radi, regidor de un averno de suplicios y ejecuciones de los sospechosos de desafección al déspota, se resume su reflexión de cancerbero:

El cruce del umbral de nuestras puertas debe ser para el prisionero un límite entre dos periodos. Su vida se ha de dividir en dos partes, de tal manera que cuando un individuo salga de aquí, no habrá cambiado de nombre sino de alma

su colega Zayni preconiza métodos más sutiles que el tormento, como el de la utopía del mundo virtual en el que hoy habitamos:

Yo ya veo el día en el que el gran jefe de los espías podrá examinar la vida entera de una persona (...) Y, no sólo lo que es visible, sino también sus deseos, sus inclinaciones (...) De manera que podríamos predecir lo que va a hacer un

individuo al llegar a la edad adulta (...) ¡Obremos juntos para alcanzar la conversión de la humanidad al espionaje!

Los archivos del Santo Oficio y de la policía soviética que examinamos a continuación responden a la vez a la brutalidad sin límites de Ibn Radi y al sistema de delación y escrutinio de Zayni. «Si alguien suspiraba de diferente manera que el resto de los vecinos», dice este último, él «se enteraba inmediatamente». En resumen, un ojo omnividente y un oído que todo lo registra y capta.

En la época de los arrestos masivos de 1937-1939, un miembro de las juventudes comunistas, Pávlik Morózov, denunció a su padre en razón de sus ideas contrarrevolucionarias. Éste fue inmediatamente fusilado y el muchacho, elevado al rango de héroe de la patria, se convirtió en el paradigma del hombre nuevo, del modelo digno de imitación.

El sueño de Zayni Barakat de una humanidad adepta del espionaje, en la que cualquiera que suspirara de modo distinto a los demás debía ser denunciado, cuajó en una siniestra realidad. La delación generalizada de vecinos, conocidos, amigos e incluso familiares próximos adquirió un valor ético tanto en la época de la Inquisición establecida en Castilla por Isabel la Católica como en la Rusia de Stalin. Los archivos del Santo Oficio, como los del KGB, rebosan de documentos de toda índole sobre esa actividad promovida y ensalzada por las autoridades religiosas católicas y las del régimen soviético. Un cotejo de unos con otros resulta esclarecedor: los libros de Juan Antonio Llorente, Serrano y Sanz, Amador de los Ríos, Américo Castro, Sicroff, Domínguez Ortiz, Caro Baroja, Gilman y Jiménez Lozano reproducen una masa de documentos muy similares a los expuestos en la trilogía de Vitali Shentalinski². Las palabras proferidas contra el camarada Stalin por un oscuro escritor en estado de

embriaguez indujeron al dueño de la casa en donde fueron pronunciadas a informar inmediatamente de ello a la Unión de Escritores y, a través de ella, a la policía política e ideológica de la URSS.

En junio de 1525, el suegro de Fernando de Rojas, Álvaro de Montalbán, fue detenido por los alguaciles del Santo Oficio y encarcelado en sus calabozos. Su expediente de sospechoso de judaísmo se remontaba a cuarenta años antes. Montalbán había sido «reconciliado» tras una confesión seguida de propósito de enmienda, pero su expediente le siguió como una sombra. Forzado a vivir con cautela, sabía que los ojos y oídos de los centinelas de la fe y de su cuadrilla de delatores le acechaban tanto de día como de noche. Un simple descuido podía volverse en contra de él y así sucedió, como nos cuenta Stephen Gilman en *La España de Fernando de Rojas*.

En el curso de un viaje a Madrid para visitar a sus familiares, al final de un almuerzo campestre en los jardines de Leganés en el que se comió y bebió en una atmósfera sosegada, Montalbán respondió a las palabras del denunciante sobre lo efímero de los goces mundanos en comparación con los de la vida eterna con un «acá tuviese yo bien, que allí no sé si hay nada». Al recordatorio de aquél de que la creencia en el cielo era artículo de fe, el suegro de Fernando de Rojas persistió: «Disfrutemos aquí, que nada sé de lo que hay después». El denunciante, tomando por testigo al párroco de la iglesia de San Ginés allí presente, cortó la conversación con un «ojalá no hubiese oído esto porque es herejía y me veo obligado a declararla». Aunque Montalbán fue condenado a cadena perpetua, los dineros procurados por sus próximos a los señores inquisidores transmutaron la sentencia en arresto domiciliario de por vida.

La disimilitud existente entre el Santo Oficio y el NKVD estriba en que, a diferencia del primero, éste no se dejaba corromper. Con todo, el mecanismo seguimiento-denuncia-

registro-detención-interrogatorio con tortura o sin ella-sentencia es idéntico.

Al escarbar en las reconditeces del propio pasado para dar muestras de sinceridad y buena fe a los comisarios inquisidores, los Bábel, Mandelstam, etcétera, seguían sin saberlo las huellas de infinidad de compatriotas nuestros. En 1535, Álvaro de Montalbán se acusaba a sí mismo de haber omitido en su confesión de décadas antes el haber pronunciado por descuido unas palabras contrarias a los artículos de fe católica, y otra parienta de Fernando de Rojas hizo lo mismo tras decir en voz alta en su propia casa otras de similar contenido. Ante el temor de haber sido escuchada por sus vecinos y denunciada por ellos, había corrido a autoinculparse a los consultores del Santo Oficio:

Yo Ysabel López, mujer que soy de Francisco Pérez, digo que no mirando que dezía ni creyendo que errava dixe las palabras siguientes –en este mundo no me veas mal pasar que en el otro no me verás penar–, y esto digo que lo dixe por manera de refrán que se suele decir.

En su declaración ante aquéllos admite su linaje «manchado», en el que figuran los Montalbán, «convertidos de judíos». El tropel de delatores que ejercía de policía antropológica de los cristianos nuevos había sumido a éstos en un permanente estado de afrenta, angustia y ansiedad. Cualquier imprudencia o *lapsus linguae* podía acarrear su ruina.

La hoja de servicios de los chivatos que suministraban informes verdaderos o falsos a los señores inquisidores, ya por razones doctrinales o crudamente pecuniarias, ya de envidia profesional a los acusados (tal fue el caso de fray Luis de León), ya por ser simples cizañeros y correveidiles, abría muchas puertas en la sociedad española de la época.

Había vecinos que invitaban amablemente a los descendientes de judíos a compartir con ellos una lonja de

tocino y escudriñaban sus movimientos los sábados. El árbol genealógico de los conversos era la comidilla de los pueblos. Los malsines no conocían horas de descanso. El sueño del protagonista de Gamal El Guitani que da el título a su novela se cumplía a la perfección y era la antesala de las mazmorras de su colega Zacarías Ibn Radi. El desahogo del antihéroe de Mateo Alemán contra quienes

llevando y trayendo mentiras, aportando nuevas, hablando chismes, levantando testimonios, poniendo disensiones, quitando las honras, infamando buenos, persiguiendo justos, robando haciendas, matando y martirizando inocentes

no puede ser más explícito. La cacería de sospechosos de desafección religiosa o ideológica se convirtió en la URSS, como en la España de los Habsburgo, en un concurso nacional:

Todos participaban en él, por decreto y estímulo del poder: vecinos, colegas, parentela, delatándose los unos a los otros, desenmascarando, asintiendo, votando o cerrando los ojos y tapando las orejas para no ver ni oír, para no saber que el mal triunfa y, por lo tanto, cediéndole el camino.

Trasladando las palabras de Vitali Shentalinski de Rusia a España, podemos decir también, a la luz de nuestra historia desde la monarquía absoluta a la muerte de Franco, que ningún enemigo exterior nos ha tratado tan mal como nuestros propios compatriotas.

En la noche del 16 al 17 de mayo de 1934 tres agentes de la OGPU irrumpieron en el apartamento moscovita de Osip Mandelstam y, tras un minucioso registro, requisaron sus manuscritos en presencia de su esposa y de Anna Ajmátova, casualmente venida de Leningrado, antes de llevárselo preso a la jefatura de los Servicios Secretos. En el interrogatorio al que fue sometido, en torno al poema sobre el camarada Stalin, leído semanas antes a algunos amigos por su autor —el famoso texto de «el montañés del Cáucaso» cuyos «bigotes de cucaracha ríen y las cañas de sus botas refulgen»—, Mandelstam reconoce la autoría y se ve obligado a redactar la

lista de las personas ante las que lo recitó. En ella figuran Ajmátova y su hijo Lev Gumiliev. Los instructores del expediente contaban con la preciosa ayuda de delatores cercanos al círculo de amigos del poeta, y de esos colegas mediocres, oportunistas y envidiosos que pululan en el Parnaso desde tiempos inmemoriales.

El juicio de Mandelstam parece listo para sentencia —la ofensa al camarada jefe no merece perdón ni conmiseración algunos—, pero la valiente intervención de Pasternak —su llamada telefónica a Stalin— le salva la vida. Mandelstam fusilado, piensa éste, sería más dañino que atrapado sin remedio en la telaraña de los servicios secretos. El poeta será condenado tan sólo a tres años de exilio y, de vuelta en Moscú en 1937, detenido de nuevo y enviado a reeducarse a los campos de trabajo de Vladivostok y Kolyma. Su viuda, Nadejda, nos ha dejado un emotivo testimonio de su muerte lenta en 1940. Vitali Shentalinski reproduce la misiva desesperada que aquélla envió a Beria suplicándole su mediación y a la que el temido comisario no se dignó contestar.

Los escritos de contrición dirigidos a Stalin constituyen un verdadero género literario: el ansia de alcanzar el perdón de los pecados cometidos contra el amo y árbitro de vidas y haciendas es idéntica a la expresada por los sospechosos de herejía a los guardianes del dogma católico cuatro siglos antes. El poder absoluto del dios del Kremlin fascinaba a las víctimas. Mandelstam, como Ajmátova, Bulgákov y Pasternak, no escapaban a dicha idolatría angustiada.

Como decía en 1663 Antonio Enríquez Gómez, autor de *Vida de don Gregorio Guadaña*, novela precursora —por la invención de la memoria intrauterina del héroe— de *Tristram Shandy*, *Blas Cubas* y *Cristóbal Nonato*, extinto por judaizante en una cárcel secreta del Santo Oficio:

Ese tribunal es peor que la muerte, pues vemos que ella tiene jurisdicción sobre los vivos, pero no sobre los muertos.

La opresión religiosa de la España inquisitorial y la ideológica al servicio del estalinismo se dan la mano: las incontables actas de los archivos del Santo Oficio son la mejor prueba de ello.

En 1965, durante mi primer viaje a la Unión Soviética respondiendo a la invitación de su Unión de Escritores, un compatriota de mi edad, ex «niño de la guerra», me habló de la expectación suscitada por la publicación próxima de una novela de Mijaíl Bulgákov. La literatura era entonces el refugio de quienes se resistían al adoctrinamiento forzoso del poder: a lo que el gran fisiólogo Pávlov denominaba «la inoculación en la población del reflejo condicionado de la sumisión del esclavo». Para adquirir un poemario de Anna Ajmátova, autorizado meses antes de mi viaje, centenares de personas habían hecho cola toda la noche ante la puerta de la librería estatal que lo distribuía. Ser escritor en Rusia, decía Bulgákov citado por Shentalinski, es tener vocación de héroe. Y el autor de *El maestro y Margarita* lo fue para dicha de cuantos leímos y releemos su obra maestra.

La relación de los documentos y cartas, confiscados primero y custodiados después en los archivos del KGB, nos permite trazar una singular biografía de los poetas, escritores y artistas cuyos sumarios compendian los datos biográficos, relaciones literarias e ideas políticas necesarios para su vigilancia y control.

El hilo de la trama que envuelve a Bulgákov empieza en fecha tan temprana como 1925, con su propia y humorística descripción del seguimiento de que es objeto por un individuo de la temible Cheka, y un año más tarde, con el informe oficial del registro e incautación de sus manuscritos, entre los que figura un diario titulado muy significativamente *Bajo la férula*.

El 28 de marzo de 1930, Bulgákov envía una conmovedora y algo provocativa carta al Gobierno de la URSS:

Apelo al humanismo de las autoridades soviéticas y ruego que, dado que soy un escritor que no puede resultarles útil en casa, en la patria, me dejen en libertad de forma magnánima...

Si resulta que todo esto que he escrito no fuera suficientemente convincente y me condenaran al silencio a perpetuidad en la URSS, ruego al gobierno soviético que me dé un trabajo...

Si esto tampoco fuera posible, ruego al Gobierno soviético que disponga de mi persona como considere conveniente, pero que haga algo, porque yo, como dramaturgo que ha escrito cinco obras, famoso en la URSS y en el extranjero, me encuentro EN ESTE PRECISO MOMENTO en las puertas de la miseria, el desahucio y la muerte.

El 18 de abril del mismo año se produce el milagro. El dramaturgo recibe una llamada telefónica del Kremlin: ¡el camarada Stalin quiere hablar con él! Lo inesperado e increíble de la breve conversación, en la que el dueño de cuerpos y almas de la URSS se interesa por él y le promete un empleo, hizo dudar a Bulgákov de la identidad de su interlocutor. Telefoneó al Kremlin y recibió la confirmación de la llamada. Esta intervención de lo Alto conmocionó al escritor, y sus sucesivas cartas de 1931, 1934 y 1938 dirigidas al «muy estimado Iósif Vissariónovich», excelentemente editadas por Veintisiete Letras con un prólogo de Marcelo Figueras, reflejan, como dice éste, una mezcla de masoquismo y de fascinación. Bulgákov desea que Stalin sea su «primer lector» y le confía que su sueño de escritor es ser recibido personalmente por él. Abolido el poder divino del zar y de la iglesia ortodoxa, Stalin disponía de todos los atributos y facultades de ambos. Cuantos sufrían en el purgatorio de las cárceles y campos y temían su condena al infierno se dirigían a Él. Aunque Bulgákov no obtuvo el permiso de salida como Zamiatin, sino un trabajo menor, logró sobrevivir, como nos cuenta su viuda, a pesar del estado de angustia provocado por el temor a que le confiscaran el manuscrito de su novela. *El*

maestro y Margarita fue impreso por fin en 1966, veintiséis años después de la muerte de su autor.

Al establecer una correlación entre el Santo Oficio y el OGPU-NKVD soviéticos no olvido claro está las diferencias existentes entre ambos en función de la época en la que desarrollaron sus actividades y de los principios que las sustentaban. La policía ideológica que encarnaban partía de bases antropológicas en el caso de la Inquisición, creada para vigilar estrechamente a los judeoconversos mediante el escrutinio de sus palabras, costumbres y escritos. Su inquietud intelectual, producto de la constante presión a que se hallaban sometidos, les inclinaba al racionalismo —«extravíos filosóficos», diría Menéndez Pelayo— que va de Fernando de Rojas a Uriel da Costa tan bien estudiado por Révah,³ y, a partir de Lutero, al protestantismo que se extendía por Europa desde mediados de siglo. La amenaza de este último acentuó dicha presión, en especial al retorno de Felipe II de Inglaterra y Flandes. La Inquisición disponía de una red de malsines y espías de oficio, amén del común de las gentes: la delación era un deber patriótico y religioso a ojos del «cuerpo sano de la nación española» y los centinelas de la fe católica disfrutaban de consideración social, privilegios económicos y promociones en el escalón eclesiástico y administrativo.

Por dicha razón, el estudio de muchos autores del llamado Siglo de Oro, dejando de lado el contexto en que se desenvolvió su labor, me parece tan prejuiciado y a fin de cuentas tramposo como sería leer las obras de Ajmátova, Bulgákov o Mandelstam omitiendo las circunstancias dramáticas en las que las elaboraron, según nos revelan los archivos de sus acosadores expuestos en la trilogía de Shentalinski.

Como admite el propio Menéndez Pelayo, a raíz del proceso a los protestantes de Sevilla y Valladolid, las cárceles

se llenaron de gentes. Centenares de ellas fueron quemadas en la pira. Los libros y manuscritos eran tan temibles por lo que callaban como por lo que decían. El «cordón sanitario», evocado por Bataillon al comentar la orden de regreso a España de quienes estudiaban en Flandes y en otros países contagiados por la herejía, cerró nuestras fronteras a cal y canto. El roce con extranjeros resultaba sospechoso. Los que manifestaban inquietudes espirituales, en especial los de origen judío, eran sometidos a una estrecha vigilancia mientras se les incoaban expedientes por toda suerte de crímenes. Las numerosas referencias de la época a «los tiempos en que estamos» o a «tiempos tan peligrosos y vidriados» resumen la atmósfera de temor y asfixia de quienes, como dice Gamal El Guitani en *Zayni Barakat*, suspiraban de manera distinta de la del resto de sus vecinos.

Durante mi estancia en la URSS conocí a dos de los personajes citados en la gran trilogía de Shentalinski: Aleksánder Tvardovski y Lili Brik.

El primero, premio Stalin de literatura y miembro del Comité Central del Partido, había sido denunciado no obstante como antisoviético durante los años del gran terror y, desde la muerte del dictador, se esforzaba por abrir un espacio en el ámbito literario en el que los creadores pudieran respirar: la revista *Novi Mir*, a cuyas oficinas fui a visitarle con mi intérprete. Tvardovski me recibió con gran efusión: era el primer escritor español posterior a la Guerra Civil que conocía, y no adscrito además al PCE entonces clandestino. Me explicó los problemas que tenía con la censura y de pronto, sin que viniera a cuento, dijo que mientras estuviera al frente de la revista no publicaría una línea de Pablo Neruda. Le pregunté por qué y respondió: «Él sabía lo que ocurría aquí y, en vez de revelarlo, aplaudió todos los atropellos». Su mala conciencia de prócer de la *nomenklatura* le había convertido en un adicto

al vodka. Temía el fin del deshielo de Krushev y sus previsiones pesimistas se cumplieron. *Novi Mir* fue clausurada poco después y Tvardovski falleció tras este golpe final a la revista depositaria de sus esperanzas y anhelos.

Lili Brik, mujer del crítico Osip Brik y hermana de Elsa Triolet, la esposa de Louis Aragon, me fue presentada durante una visita a la Ópera de Moscú. Era una dama opulenta, vestida con ropas amplias, y en el palco que ocupaba se hallaba rodeada de una pequeña corte de jóvenes amanerados (los únicos que vi en la URSS). Entre sus numerosos amantes de juventud figuraba Mayakovski, de quien se consideraba la heredera espiritual después de su suicidio. Mientras de un lado combatía sistemáticamente a Ajmátova, a quien acusaba, en palabras de ésta, «de emigrada del interior», del otro escribía a Stalin lamentándose de la supuesta indiferencia de los medios literarios a la obra poética de su antiguo amor. A partir de ello, escribe Shentalinski, la crítica a Mayakovski se convirtió en un crimen contra la URSS.

Las ambigüedades y contradicciones de quienes medraron bajo el poder soviético –el Gorki denunciador de los atropellos sufridos por los intelectuales en la época de Lenin, exiliado en Italia durante siete años y a su regreso a la URSS defensor de Zamiatin, Bulgákov y otros autores acosados por la policía política, se convirtió luego en un tótem de ojos vendados en la etapa final de su vida– son las de numerosos escritores y artistas que abdicaron de sus ideales para acomodarse a una existencia holgada e incensada por los turiferarios del poder. Los ejemplos de los delatores voluntarios y de aquéllos a quienes Cernuda denomina «vientres sentados» abundan tanto en la URSS como en la España inquisitorial o en la de Franco y no cabe citarlos aquí.

El proceso al arzobispo de Toledo, Bartolomé de Carranza, cuya fulgurante carrera le valió la enemistad de muchos

colegas, como el feroz inquisidor general Fernando de Valdés y el puntilloso teólogo Melchor Cano, es un buen exponente de los peligros que acechaban, sin distinción de jerarquías, a los que propugnaban un cristianismo más abierto a los aires foráneos en aquellos tiempos recios. Enviado por Felipe II a Inglaterra y Flandes para impugnar la herejía luterana, se le acusó a su vuelta a España de haberse contaminado con opiniones e ideas heterodoxas. La publicación en Amberes de su *Catecismo cristiano* fue el punto de partida de la batida teológica cuidadosamente montada contra él. Arrancado del lecho por los alguaciles del Santo Oficio y conducido bajo escolta a Valladolid, permaneció encarcelado ocho años y medio hasta su traslado a Roma por la insistente intervención del Papa. Sobre las condiciones de su detención dejó la palabra al autor de la *Historia de los heterodoxos españoles*:

Valdés se portó indignamente con Carranza, dándole por carcelero a un tal Diego González que, si hemos de creer cierto memorial de agravios del preso, se complacía en martirizarle lentamente. Puso candados en las ventanas de su aposento, quitándole la luz y la ventilación; le guardó no sólo con hombres, sino con lámparas, perros y arcabuces; le daba de comer en platos quebrados; ponía por manteles las sábanas de su cama; le servía la fruta en la cubierta de un libro; y, en suma, era tal el desaseo, que el cuarto estaba trocado en una caballeriza. Sin cesar le traía recados falsos y no ponía en ejecución los suyos; impedía la entrada a sus procuradores; se burlaba de él cara a cara con extraños meneos y ademanes; y de todas maneras le vejaba y mortificaba más que si se tratase de un morisco o judío.

Del tal «Diego González» nos da cumplida noticia José Jiménez Lozano en su libro *Fray Luis de León*. Licenciado e inquisidor del tribunal de Valladolid, desempeñó un papel esencial en el proceso incoado a los hebraístas salmantinos por su sañudo celo profesional y su odio antijudío:

por ser Grajal y fray Luis notorios conversos, pienso que no deben querer más que oscurecer nuestra fe e bolverse, e bolverse a su ley, y por esto es mi boto y parecer que dicho fray Luis de León sea preso y traído a las cárceles del Santo Oficio para que con el fiscal siga su causa.

Mezcla de comisario soviético y jefecillo nazi, Diego González se distinguió por la crueldad –sería mejor decir

sadismo— con que trataba a sus víctimas. Las conmovedoras misivas del maestro Grajal y de Alfonso de Gudial —caídos en la misma redada que fray Luis y Martínez de Cantalapiedra— sobre unas condiciones de detención muy semejantes a las que sufría «la hidra reaccionaria» descabezada en los años treinta del pasado siglo, fueron archivadas por los señores inquisidores y ambos perecieron en sus celdas. El ideal del verdugo de Diego González era el de ver al reo convertido en «un animal antropomorfo desnudo», como se describió a sí mismo siglos después un huésped de la Lubianka.

Lo acaecido a Isaac Bábel, autor de *Caballería roja* y de otros relatos publicados en los años veinte del pasado siglo, merece un capítulo aparte. Alejado voluntariamente de la literatura consagrada a la edificación del socialismo, vivió a continuación un largo periodo de ostracismo oficial similar al de otras grandes figuras de la literatura rusa (Biely, Zamiatin, Ajmátova, Mandelstam, Bulgákov, Pasternak, etcétera). Cuando se inició la segunda oleada del gran terror, su vinculación con otros sospechosos de desafección al régimen y sus viajes al extranjero le convirtieron en objetivo preferente de la Cheka. Como nos recuerda Vitali Shentalinski, los comisarios culturales de la época de Lenin y Trotski exigían ya que «todo escritor tuviese su sumario». Doce años después, los sumarios secretos de los creadores díscolos a los ojos del poder afloraron a la superficie de los procesos. El interrogatorio de Bábel por los implacables comisarios del pueblo se centra en sus viajes. Bábel conversó en Berlín con el menchevique Nikolayevski, autor de la excelente biografía de Karl Marx que inspiró mi novela sobre el «padre del socialismo científico», y con el trotskista Boris Souvarine, expulsado de la URSS por la presión internacional que originó su arresto. Lo que interesa al comisario instructor son menos las charlas antisoviéticas que sus actividades de espía:

–Usted tuvo muchos encuentros con extranjeros, entre los que figuraban agentes de los servicios de espionaje. ¿Alguno de ellos intentó reclutarle? Le advertimos que el mínimo intento suyo de ocultar a la instrucción cualquier referencia a su actividad como enemigo será inmediatamente desenmascarado.

–En 1933, durante mi segundo viaje a París, el escritor André Malraux me reclutó para tareas de espionaje a favor de Francia.

–Precise qué tipo de información secreta quería recibir Malraux...

El guión delirante del interrogatorio, en el que todo extranjero es espía, toda cita una «toma de contacto» y toda charla una transmisión de datos e informes secretos, parece extraída de una mala novela policiaca. Bábel no fue torturado con la brutalidad de Méyerhold descrita en su sobrecogedora misiva a Molótov, reproducida por Vitali Shentalinski en su obra. Convencido de que con tormento o sin él acabaría confesando sus «crímenes», colabora con sus interrogadores en la redacción del sumario:

Mi yo se escindió en dos personas. Una empezó a buscar los «crímenes» de la otra, pero cuando no los hallaba se los inventaba. El instructor era eficaz, un colaborador ducho en estos asuntos, y juntos, a dúo, nos pusimos a inventar.

Más patética es la carta de Bábel a la atención del comisario del pueblo del interior de la URSS en la que confiesa la devastación interna causada por sus concomitancias trotskistas, sus escritos alejados de los intereses de la construcción socialista y del lector soviético. Como hizo también el poeta cubano Heberto Padilla treinta años más tarde, en una deliberada parodia de las confesiones al NKVD, Bábel escribe:

La liberación me llegó en la cárcel. Durante estos meses de encierro he reflexionado quizá más que en toda mi vida y he entendido muchas cosas. Ante mí han ido desfilando con una claridad estremecedora todos los errores y crímenes de mi vida, la corrupción y la podredumbre de todo cuanto me rodeaba, principalmente del círculo trotskista.

Con todo, al final de la instrucción, el reo se desdice:

No soy culpable de nada, nunca fui espía, ni he realizado ninguna actividad contra la Unión Soviética. En mis declaraciones he mentado en mi contra. Les pido únicamente que me den la oportunidad de terminar mi último trabajo...

El 27 de enero de 1940, Bábel fue ejecutado e incinerado en el crematorio de Moscú para borrar todas sus huellas. Días después serían fusilados igualmente Meyerhold y Koltsov, así como el feroz comisario de la Lubianka Yezhov, quien, como aseguró en su mea culpa, «moriría con el nombre de Stalin en los labios».

Vuelvo a las palabras del enviado del califa Omeya a los revoltosos habitantes de Kufa y a la evocación de las estrategias policiales de Zacarías Ibn Radi y de Zayni Barakat en la novela de El Guitani. En el interrogatorio al que fue sometido tras su detención en los años del gran terror, Lev Gumiliev, hijo del gran poeta ejecutado en 1919 y de Anna Ajmátova, resume ante sus jueces el contenido de su poema *Ecbatana* cuyo manuscrito le había sido confiscado por los agentes del NKVD:

El argumento de esta obra es que el sátrapa de la ciudad de Ecbatana, Gorpag, muere. Como los habitantes no quieren llorar su muerte, el rey ordena que se exponga el cuerpo de Gorpag, pero los habitantes tampoco lloran. Entonces el rey ordena ajusticiar a cientos de ciudadanos, y después toda la ciudad llora.

1. Zayni Barakat. Traducción de Milagros Nuin Monreal. Ediciones Libertarias / Prodhufi, Madrid, 1993.

2. Vitali Shentalinski. *Esclavos de la libertad, Denuncia contra Sócrates y Crimen sin castigo*. Traducción de Ricard Altés Molina. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores. Barcelona, 2006.

3. Consúltese asimismo el reciente *The Other-Within: The Marranos* de Yirmiyahu Yovel, Princeton University Press, 2009.

Radicales libres

La ya vasta obra de José María Ridao se desenvuelve en dos géneros considerados distintos por la crítica al uso: el novelístico (*El mundo a media voz*, *Mar muerto*) y, más conocido que el anterior, el del ensayo (*Weimar entre nosotros*, *El pasajero de Montauban*, *Elogio de la imperfección*, *Contra la historia...*). La última creación, *Radicales libres*, une ambos con extraordinaria habilidad, tejiendo con ellos un género nuevo, híbrido de reflexión histórica, crítica literaria, narrativa y apuntes de viaje. La cartografía de su exploración, centrada preferentemente en el análisis de las ideologías nacionalistas y político-sociales del pasado siglo y sus consecuentes horrores, traza mapas que abarcan territorios conocidos por el lector junto a otros que le descubren insospechadas convergencias y alteran con ello su percepción de los mismos. La curiosidad omnívora que guía su pluma se dirige tanto a autores consagrados como a semidesconocidos, señala errores y aciertos, arremete contra los maniqueísmos responsables de las tragedias del pasado y que, desdichadamente, se prolongan en el presente. Los hilos que unen la trama son múltiples y se entrecruzan con una destreza que sorprende y estimula al lector.

La parodia de la supuesta verdad divulgada por el relato histórico, que sienta de una vez por todas *lo que realmente fue y sucedió*, se sirve del Baedeker que acompaña a los turistas por tierras exóticas o saturadas de historia (y a ser posible de

ambas). Así, desde el primer apartado del libro sobre los templos de Aswan –en el que Ridaó, relejendo a Plutarco, señala la deliberada omisión de los orígenes egipcios de las divinidades griegas y de las técnicas arquitectónicas importadas de Babilonia al Nilo y, de allí, a Atenas y a Roma–, observa con humor que el texto obligado de la visita a Kom Ombo no se contenta

con que sus páginas realicen un somero resumen de la historia del templo o describan su trazado arquitectónico, dejando después que cada cual se apropie en su saber o sus emociones de la contemplación del lugar; es necesario, además, que reglamenten cada uno de los pasos que debe dar el turista, cada sensación que tendrá que ganarle al contemplar las distintas perspectivas, cada gesto con el que está obligado a acompañar la visita.

El hilo conductor del Baedeker, con sus bien asentadas certezas y consejos, reaparecerá a lo largo del libro tanto en Bosra como en Florencia, en la National Gallery como en la albufera de Túnez, en Berlín como en Moscú y, de manera hilarante, en los efluvios e inmanencias identitarios corsos, tan entrañablemente próximos a los de las periferias peninsulares.

Los noventa y pico fragmentos agrupados en las ocho secciones de *Radicales libres*, en una vana tentativa de contrarrestar la fuerza centrífuga de su diversidad, no son compartimientos estancos, y la materia abordada en uno reaparece inesperadamente en otro pasaje del libro. El lector se ve obligado a dar vuelta atrás y a atar cabos sueltos en un provechoso ejercicio de relectura.

La historia oficial y sus ocultaciones y engaños es uno de los hilos conductores, y la reflexión crítica del autor sobre ella abarca tanto episodios de los primeros siglos de la Cristiandad como las catástrofes y horrores de la pasada centuria y de la que apenas comenzamos. Así, tomando como base su estudio de la figura de san Agustín, obispo de Hipona, desnuda el mito de que Europa ostenta el monopolio de la tradición clásica, siendo así que mientras regiones de África como la Numidia en la que nació aquél y el propio Egipto formaron parte del

mundo grecolatino no es éste el caso de los bárbaros que invadieron luego el Imperio romano y se convirtieron a la fe de Cristo. «Por pertenecer al orbe cristiano, el norte de Europa dejó de ser identificado como bárbaro, lo mismo que, por hallarse en el interior del musulmán, Egipto y el norte de África fueron tachados de la nómina de territorios relacionados con Grecia y Roma», escribe Ridaó.

A la construcción del otro, elaborada por historiadores como Heródoto y Plutarco en función del mundo grecolatino, sucederá la del indio salvaje desde el «descubrimiento» del Nuevo Mundo por nuestros navegantes. Hace ya casi medio siglo analicé, en un ensayo incluido en *El furgón de cola*, la doctrina de Menéndez Pidal sobre el tema, cuando contrapone a su vituperado fray Bartolomé de las Casas con Francisco de Vitoria, para quien «existen nada menos –dice– que ocho títulos por los cuales los bárbaros pueden caer bajo la potestad de los españoles». Según Menéndez Pidal, la licitud de la empresa colonial, no sólo en nombre de la civilización cristiana, sino también del comercio, no ofrece dudas. «Las Casas –escribe– no admite guerra justa ninguna por motivos comerciales; odia toda aventura industrial no viendo en ella más que el aspecto pecaminoso de la explotación indebida del indio. En cambio, Vitoria ve el aspecto *humano apremiante*». Este daltonismo moral, que sienta las bases del sometimiento y exterminio de los pueblos atrasados en nombre de la religión y del progreso, afectó, como sabemos, a los exponentes más ilustres del pensamiento europeo de los siguientes siglos.

A partir de lo acaecido en Indoamérica, la expansión europea, principalmente anglofrancesa, pero también holandesa y belga, por el resto del mundo hallará defensores «esclarecidos» como Montesquieu, Renan y Hegel («el africano –escribe éste– no admite ningún desarrollo, ninguna educación [...] no hay nada en su carácter que concuerde con lo humano») que justifican con argumentos científicos el genocidio y la esclavitud indeleblemente descritos por Conrad

en *El corazón de las tinieblas*. En su alegato contra los portavoces de la supuesta misión civilizadora, Ridao evoca los casos de Tocqueville –cuya *Carta sobre Argelia* yo ignoraba– y de mi admirado y releído Richard Burton en *Mission to Gelele*. Para el autor de *La democracia en América*, en flagrante contradicción con los principios que sostenía en ella, «sólo se puede estudiar a los pueblos bárbaros con las armas en la mano». Como Faustino Sarmiento en sus *Viajes*, parte de la premisa que la labor civilizadora de Francia es ejemplar y necesaria, y arremete contra los «filántropos» que desde la metrópoli critican los métodos represivos del Ejército contra los rebeldes encabezados por el emir Abd el-Kader, el futuro estudioso de la obra de Ibn Arabi. En cuanto a Richard Burton, relegado injustamente por el Foreign Office, pese a su admirable genio, al oscuro puesto de cónsul en Santa Isabel, en la antigua Guinea Ecuatorial española, opondría su conocimiento e inmediatez apasionados con árabes, persas y afganos, a un rechazo visceral de los africanos y su capacidad cognoscitiva.

Ridao cierra este capítulo de su obra con unas sugestivas páginas sobre Julio Verne y su divulgadora idolatría de la ciencia para el público joven –idolatría que satirizó maravillosamente Flaubert en *Bouvard y Pécuchet*– y sobre Edgar Rice Burroughs, el creador de la figura de Tarzán, para el que también «los africanos están más cerca de la naturaleza, y por tanto de los monos, que de los hombres». Como sabemos, sus ideas hegelianas se extendieron, sobre todo a raíz del éxito del filme, entre los niños y adultos-niños del mundo entero, entre los que figuraba yo en mis años de colegio.

(Por su agudeza y enjundia, la relectura de *Los viajes de Gulliver* a la que invita el libro la dejo para mejor ocasión).

La idolatría de la ciencia a la que se rindieron algunos de los más notables pensadores y artistas de los siglos XVIII y XIX contribuyó a la exaltación o excusa de las guerras y los

exterminios perpetrados en la pasada centuria, no sólo contra los pueblos juzgados primitivos e inferiores, sino en la propia Europa de las Luces y en las potencias asiáticas de ideología supuestamente marxista como Camboya o de un nacionalismo divinizado como Japón.

Para analizar la maquinaria del aniquilamiento industrial de la Gran Guerra de 1914-1918, el autor se vale del testimonio de novelistas que, voluntariamente o no, se convirtieron en peones de un juego en que millones de personas fueron sacrificadas en aras de la patria: el joven Dos Passos en su poco conocida obra primeriza, *Iniciación de un hombre*, 1917 y el Italo Svevo de mi leída y releída *Conciencia de Zeno*. Podía haber escogido también a Louis Guilloux, cuya novela *Sang noir* conserva al hilo del tiempo toda su fuerza desmitificadora. Pero lo que interesa a Ridaó es contraponer la experiencia de quienes fueron conducidos al matadero como inocentes reclutas o por el contrario se alistaron en el Ejército en nombre de valores identitarios patrios. Entre los primeros elige la novela de Gabriel Chevalier, *El miedo*, y entre los segundos, *Tempestades de acero*, de Ernst Jünger. A la solemne afirmación de éste —«Por encima de cualquier pensamiento y cualquier acto pesaba la más grave obligación: la muerte por el país y su grandeza»—, Chevalier responde: «Yo me hago una patria con mis afinidades, mis preferencias, mis ideas, y esto no es posible arrebátarmelo... No frecuento en la vida multitudes sino individuos». La guerra, dirá como colofón, «es un monstruoso artilugio del que no cabe esperar grandeza alguna ni una mejora de nuestra condición humana».

Del enfrentamiento franco-alemán de las dos guerras mundiales, Ridaó salta a dos versiones opuestas de un conflicto no cicatrizado aún, el de la implosión de Yugoslavia hace veinte años: la del *Diario de un éxodo*, del escritor bosnio Dzevad Karahasan, al que tuve honor de presentar la única vez que puse los pies en la Feria del Libro de Madrid, y la de Ivo

Andrić, premio Nobel 1961, que en su aclamado *Un puente sobre el Drina* –el de Visegrad, en donde en 1992 los despiadados Águilas Blancas y los matones de Mladic llevaron a cabo las peores brutalidades– no pone en tela de juicio los mitos grandiosos de la Serbia Celeste –tan similares a los de la España Sagrada heredados por el nacionalcatolicismo y la Falange–, sino que los ilustra y actualiza:

Los escritores y profesores de literatura serbios de los que habló Karahasan en *Diario de un éxodo* encontraron en la novela de Andrić material adicional para convalidar las fantasías históricas con las que pretendieron legitimar la guerra. No en vano, el patrocinador del poeta Karadzic y del general Mladic, el presidente Slobodan Milosevic, celebró en 1989 el sexto centenario de la batalla del Campo de los Mirlos, una conmemoración que sirvió para convertir a los musulmanes de Yugoslavia en herederos directos del poder otomano sobre Serbia.

Sí, tenía razón Luis Buñuel cuando decía irónicamente a sus amigos: «Créanme, la patria es la madre de todos los vicios». A su manera, confirmaba los bellos versos de Luis Cernuda en «Aplauso humano»:

Por ello en vida y muerte pagarás largamente
la ocasión de ser fiel contigo y unos pocos,
aunque jamás sepan los otros que desvío
Siempre es mejor razón ante la grey.

Las conversaciones de John K. Galbraith con Albert Speer, calificado por Canetti de «arquitecto de cabecera» de Hitler, después del proceso de Núremberg, en las que se demora el autor de *Radicales libres*, son la mejor ilustración de las consecuencias devastadoras del saber científico y técnico puestos sin reparo alguno al servicio de un proyecto criminal como el del régimen nazi y, simultáneamente, cuestionan la coartada de los aliados, con Churchill y Roosevelt a la cabeza, para destruir una Alemania ya casi derrotada y arrojar la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki, pese a que dichos ataques causarían la muerte de centenares de miles de

inocentes (no todos los alemanes fueron nazis ni todos los japoneses culpables del ataque a Pearl Harbour). El llamado *proyecto Manhattan* (¿quién podía imaginar en los años cuarenta el monstruoso atentado a las torres gemelas en la Gran Manzana?) obviaba la ética elemental de distinguir entre culpables y víctimas y exculpaba la muerte de inocentes en nombre de la supuesta lucha entre el Bien y el Mal en términos absolutos, maniqueísmo del que se serviría aún George Bush para justificar su trapacera y mortífera invasión de Irak.

Aunque en su incisiva *Historia natural de la destrucción*, W. G. Sebald se extraña de la escasa literatura alemana centrada en el espectáculo de las ruinas de las principales ciudades del aniquilado Tercer Reich –hubo sólo un puñado de excepciones como las de Sebastián Haffner, del historiador Jörg Friedrich, de Heinrich Böll y del injustamente desconocido Gert Ledig, cuya obra *Represalia* rescata Ridaó–, ello obedecía, como en el reconocimiento del colaboracionismo de Vichy y su participación en la deportación de los judíos en el caso de Francia, a la necesidad de digerir el deshonor de lo ocurrido y decantar unos recuerdos que desmentían la mayoritaria resistencia del pueblo contra la ocupación nazi. Esto explica por qué quienes más eficazmente alzaron la voz contra la «merecida» destrucción de Alemania en 1945 fueron dos extranjeros: Roberto Rossellini, con su impresionante y valeroso filme *Alemania, año cero*, y el joven escritor sueco Stig Dagerman, cuyo *Otoño alemán* es quizá el mejor y más perdurable testimonio de un paisaje en ruinas y escombros y de unos trogloditas sepultados en ellos. Ambos mostraron la injusticia de la llamada responsabilidad colectiva del pueblo germano en la medida en que ignoraba la lucha de incontables demócratas que se opusieron al nazismo desde su ascensión al poder y murieron en sus campos, junto a los judíos, gitanos y homosexuales apriscados y exterminados en ellos. Obviamente no hay equivalencia entre el Holocausto de quienes eran reducidos a

«pastillas de jabón» y la demolición de una Alemania cuya suerte estaba ya echada, ni siquiera entre Auschwitz y Buchenwald, pero las nociones de justicia y de compasión no pueden ser abolidas en nombre de unos principios que recuerdan los esgrimidos por el mundo «civilizado» contra los bárbaros sumidos en la ignorancia. Stig Dagerman lo entendió así y, en vista de la ceguera que aquejaba al bando vencedor, prefirió retirarse de la escena. Perdidos los principios en los que se sustentaba su idealismo, se suicidó.

Ante la imposibilidad de extenderme en el examen de grandes escritores convocados a las páginas del libro, como Hermann Broch, Bassani, Gombrowicz, Kundera, junto a figuras de la singularidad de Pasolini, Kapuściski o Edward Said, en el que el autor da prueba de un conocimiento y capacidad de análisis insólitos en la indigente España de hoy, me centraré, también sin Baedeker alguno, en uno de los múltiples hilos conductores de *Radicales libres*: el del debate moral que suscitó el empleo del arma nuclear —el juguete máspreciado del Pentágono— en Hiroshima.

A diferencia del general Paul Tibbets, elevado a los altares de la gloria patriótica por haber pilotado el avión que el 6 de agosto de 1945 arrojó el nuevo y prodigioso artefacto salido de la mente humana en la ciudad japonesa, otro piloto que participó en el bombardeo, Claude Eatherly, horrorizado por sus consecuencias, se negó a aceptar la condición de héroe que le brindaba el mando militar de su país. Abrumado por el remordimiento, redactó centenares de cartas solicitando el perdón a los supervivientes de la hecatombe. Tal reacción «anómala» le valió ser tratado de loco y recluido en diversos sanatorios militares —como lo son hoy millares de reclutas tras su poco gloriosa gesta en Irak—, reavivando así con su ejemplo la vieja tradición medieval de considerar la locura como una forma superior de razón. El olor de humo humano generado por el empleo de gases tóxicos, no sólo en las trincheras de la

Gran Guerra de 1914-1918 sino también en posteriores «guerras civilizadoras» –la de España en el Rif, la de Inglaterra en Irak–, alcanzó su cenit con el que redujo a cenizas a los habitantes de Hiroshima y Nagasaki. La capacidad autodestructiva de la que cabría llamar más bien especie inhumana, en nombre de una «guerra justa», condujo paso a paso a la presente situación de equilibrio nuclear entre las potencias dotadas de la más devastadora invención de nuestra divinizada tecnología científica. Este último paso en la carrera a la aniquilación colectiva había sido previsto ya con lucidez por Italo Svevo en su supuesta autobiografía de Zeno:

Cuando no basten los gases venenosos un hombre hecho como los demás, en el secreto de una habitación de este mundo, inventará un explosivo inigualable, en comparación con el cual los explosivos existentes en la actualidad serán considerados juguetes inofensivos y otro hombre, hecho también como los demás, pero un poco más enfermo que ellos, robará este explosivo y se situará en el centro de la tierra para colocarlo en el punto en que su efecto pueda ser máximo. Habrá una explosión enorme que nadie oirá y la tierra, tras recuperar la forma de nebulosa, errará en los cielos libre de parásitos y enfermedades.

La suerte de nuestro diminuto planeta queda suspendida de un hilo que cualquier imprevisto puede cortar. Entonces habrá que hacer apresuradamente las maletas y, como imaginó Karl Kraus, mudarnos todos a un astro de seres más razonables y, a fin de cuentas, más humano y acogedor.

En su recorrido por la ruinas de una Europa pronto cortada en dos por la guerra fría, y sin Baedeker alguno en la mano, Ridaó analiza el dilema al que se enfrentaron los intelectuales del pasado siglo que, siguiendo las huellas de Gide y de Orwell, se vieron forzados a elegir ya la verdad, ya la causa que habían abrazado cuando ambas entraban en términos de oposición. Numerosos individuos descubrieron que la razón colectiva por la que estaban dispuestos a sacrificar sus vidas no era la que en su fuero interno defendían. Como dijo Manuel Azaña hablando de nuestra especie: «Somos animales civilizados, pero animales», y esa animalidad gregaria, presta a manifestarse al servicio de cualquier causa patriótica,

nacionalista o ideológica, chocaba con el afán de mejora cívica y moral a la que aspiraban los «ilustrados» desde la Enciclopedia y la Declaración de los Derechos del Hombre y el Ciudadano de 1789. Los testimonios de Marc Bloch en *La extraña derrota*, fervoroso partidario de defender a los alemanes que, judíos o no, se habían unido a la Resistencia, e impedir su deportación a igual título que los franceses; la visión matizada de un oficial alemán en *El silencio del mar*, de Vercors, y el libro escasamente conocido de Otto Rosenberg sobre la deportación y cautiverio de sus compadres gitanos, con el conmovedor saludo del autor, sin rencor alguno, al ex *kapo* que los vigilaba, hallarán su mejor exponente en Robert Antelme (exmarido de Marguerite Duras y asiduo de las cenas de la Rue Saint-Benoît a las que yo asistía con Monique Lange). El autor de *La especie humana*, uno de los primeros y mejores testimonios de los campos nazis, que confirma los dones visionarios de *La colonia penitenciaria* de Kafka, alzó luego la voz, en el ensayo titulado *¿Venganza?*, contra el castigo colectivo impuesto a sus compatriotas por quienes les ocuparon y humillaron. Su estricto sentido de la justicia, como el de Stig Dagerman o el de Camus en sus *Cartas a un amigo alemán*, sentaría las bases de una conducta a todas luces ejemplar, como la de David Rousset, quien, tras su elocuente denuncia de los campos de concentración nazis en *Les jours de notre mort*, no dudaría en revelar más tarde el horror de los creados por Stalin, y por ello fue objeto de una orquestada campaña de descrédito en la que participaron figuras como Sartre y Merleau-Ponty. Para Rousset, no podía haber campos monstruosos como los de los nazis y «cruels, pero necesarios para una buena causa» como los soviéticos y, tras las revelaciones de Solzhenitsin o de Vasili Grossman, la historia le ha dado la razón.

Ética y poesía

En el número doble 4/5 de la revista *Octubre*, dirigida por Rafael Alberti con fecha del mismo mes de 1933, figura un texto de Luis Cernuda titulado *Los que se incorporan* en el que el poeta sevillano manifiesta su adhesión al movimiento comunista –en el que militaban ya Alberti, María Teresa León, Emilio Prados, Arturo Serrano Plaja y otros escritores– en unos términos que no dejan lugar a dudas y merecen su reproducción in extenso:

Este mundo absurdo que contemplamos es un cadáver cuyos miembros remueven a escondidas los que aún confían en nutrirse con aquella descomposición. Es necesario, es nuestro máximo deber, enterrar tal carroña. Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada. Esta sociedad chupa, agosta, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz. Debe dársele muerte; debe destruírsela antes de que ella destruya tales energías y, con ellas, la vida misma. Confío para esto en una revolución que el comunismo inspire. La vida se salvará así.

Con posterioridad a dicha adhesión, el futuro autor de *La realidad y el deseo* publicó en el siguiente número de la revista el poema «Vientres sentados» no incluido luego en *Donde habite el olvido* (1932-1933) ni en *Invocaciones*, poema casi desconocido y que yo rescaté treinta y pico años más tarde en *Cuadernos de Ruedo Ibérico*. No es desde luego uno de los mejores del gran poeta, pero refleja el ímpetu un tanto ingenuo de quienes como él creían en el cambio catártico que aportaría la aurora revolucionaria a un país cerril y decrepito, frente a cuyos tótems se alzaba Cernuda: «El aire limpio y justo / Donde hoy nos levantamos / Contra vosotros todos / Contra

vuestra moral contra vuestras leyes / Contra vuestra sociedad
contra vuestro dios / Contra vosotros mismos vientres
sentados».

Los estudiosos de la obra cernudiana (como Johannes Lechner o Philip Silver) o de la poesía comprometida de la época (Darío Puccini, Michel Lassus, Robert Marrast, etcétera) discutieron (y se discute aún) la seriedad de esta conversión efímera de un poeta tan reacio como el autor de *Las nubes* a las consignas del arte dirigido y a toda supeditación de la labor creativa a algo ajeno a la poesía misma. Aunque, según el testimonio de Juan Gil-Albert, Cernuda se declaró comunista en 1934, no ingresó nunca en el partido y, pese a su apoyo fiel a la causa antifascista, desde fecha temprana se mantuvo a prudente distancia de quienes defendían el arte «al servicio del pueblo».

El dilema que arrostraba Cernuda –y, como él, escritores de la talla de Juan Ramón Jiménez y algunos compañeros de pluma de la generación de la Segunda República– se tornó apremiante tras la rebelión militar de julio de 1936 y la ejecución de García Lorca un mes más tarde. La bellísima elegía «A un poeta muerto (FGL)» publicada en *Hora de España* y censurada por el subsecretario de Instrucción Pública controlado por el PCE marca el distanciamiento definitivo de Cernuda del arte como instrumento al servicio de la causa revolucionaria.

Los horrores de la Guerra Civil, dice, suscitan en un poeta «a la deriva en el naufragio de un país», unos sentimientos de dolor y piedad por las víctimas, admirablemente plasmados en su *Elegía española*. Las causas patrióticas o ideológicas, parece decirnos, son circunstanciales, pero no lo es en cambio el sufrimiento de los hombres y mujeres zarandeados por el vendaval de la historia. Lechner nos recuerda en su obra de referencia (*El compromiso en la poesía española del siglo XX*) las palabras del poeta Wilfred Owen, que combatió como

voluntario en las filas republicanas: «My subject is War, and the Pity of War. The poetry is in the Pity». La belleza serena de los poemas cernudianos reunidos en *Las nubes* resiste en efecto el paso del tiempo y la caducidad propia no sólo de la mediocre y a veces repulsiva poesía perpetrada en el bando franquista sino también del ardor revolucionario vehiculado en las revistas de las Milicias Populares, cuyo contenido figura en la *Crónica general de la guerra civil*, seleccionada por María Teresa León. España se había convertido en el campo de la batalla librada por Hitler y Mussolini y, con mayor prudencia, por la Unión Soviética (con la ignominiosa abstención de Francia e Inglaterra), y el poeta asistía desolado, no obstante su fidelidad nunca desmentida a la legalidad republicana, a una explosión de odio y de crueldad con la que no se podía identificar sin traicionarse a sí mismo. Como escribió dos décadas más tarde en sus *Estudios sobre la poesía española contemporánea*:

La destrucción y la muerte, sea bajo tal o cual pretexto, no se pueden cantar ni mucho menos glorificar; quienes por ellas han tenido que pasar, y sobrevivieron a la catástrofe, acaso puedan utilizarlas más tarde, como experiencias humanas; pero en otro contexto, donde sería ya difícil reconocerlas bajo su apariencia bestial primera.

Esa expresión nítida de que la causa defendida, por digna que fuere, no podía prevalecer sobre el *ars poética* ni los derechos humanos fue compartida por un pequeño núcleo de artistas que, como Juan Ramón Jiménez, Juan Gil-Albert o Benjamín Jarnés, se proponían iluminar el presente sombrío —«de modo que también llegue la luz al frente opuesto», dirá el último— sin falsear la historia.

La guerra civil española anticipó así el conflicto ético de numerosos pensadores y artistas europeos que, ante la barbarie nazi y la de quienes en nombre de la humanidad futura daban rienda suelta a su desprecio por la vida de sus contemporáneos de carne y hueso, supieron elegir la justicia por encima de sus convicciones políticas. Hoy podemos leer los versos de *Las*

nubes con emoción idéntica a la de los que los leyeron en circunstancias tan dramáticas como las que vivió España entre 1936 y 1939. Lejos de toda propaganda y partidismo, revelan el dolor de un ser humano con la palabra bella y precisa de la poesía. Su exilio definitivo sería el de alguien que antepuso la dignidad de las víctimas al fragor de las armas: desde lejos, asistió a la victoria amarga de los sempiternos caínes que, como escribió en el poema *Un español habla de su tierra*, «De todo me arrancaron / Me dejan el destierro».

Mal bicho, pero genial

En un excelente artículo publicado recientemente en estas páginas («Los réprobos», *El País*, 30-1-2011), Mario Vargas Llosa comentaba la lamentable decisión del Gobierno francés de suspender el proyectado homenaje a Louis-Ferdinand Céline en razón de su odioso antisemitismo y su abierta colaboración con los nazis. Comparto enteramente su opinión: la extraordinaria empresa subversiva de *Viaje al final de la noche* y la infame labor panfletaria convivían en efecto en la misma persona, pero importa deslindar una de otra. Una creación literaria de la hondura y alcance de la obra maestra de Céline no se sujeta a corrección alguna: brota como un volcán de luz incendiaria con su acompañamiento de escoria. En todos los países e idiomas hay infinidad de poetas y narradores de una corrección política y ética sin mácula, pero de mediocridad irremediable, y algunos que, como el novelista francés, aunaron el genio con un pensamiento y conducta absolutamente abyectos. No está de más recordar aquí que una obra «correcta» en todos los sentidos del término sería forzosamente didáctica y, por ello, ajena a la esencial rebeldía artística. Los escritores son seres humanos con diversos grados de nobleza y miseria, y en la lista de quienes encarnaron esta última y dieron rienda suelta a los peores instintos de la especie a la que pertenecemos, Vargas Llosa menciona con razón a Quevedo.

El autor de los más bellos sonetos de amor escritos en nuestra lengua y de una obra de la riqueza e inventiva verbal de *El Buscón* era desde el punto de vista de nuestra ética social y de la honradez exigible a una persona un perfecto mal bicho. Si las alusiones a las narices atribuidas a los conversos y su horror al tocino se suceden a lo largo de la novela en unos capítulos de lectura sabrosa, sus poemas satíricos y burlescos (cuatrocientos doce sin contar los que contienen hirientes befas de algunos de sus colegas) compendian un vasto muestrario de racismo, antisemitismo, misoginia y homofobia que no perdonan a nadie con excepción de los militares y de los curas de misa y olla.

Las burlas de los negros, de los mulatos, de los moros («Nacida en Morería / sin que tú puedas negarlo; / y si las moras son perras / de casta le viene al galgo»), de las viejas («tumba os está mejor que estrado y sala; / cecina sois en hábito de harpía»), de las flacas, de las de baja estatura («enana sois entre los pigmeos»), de sus odiados cristianos nuevos («Aquí yace Mosén Diego / a Santo Antón tan vecino / que huyendo de su cochino / vino a parar en el fuego» –de la Inquisición, claro), de los sodomitas, casi siempre italianos («Tú que caminas en campaña rasa / cósete el culo, viandante, y pasa»), etcétera, ocupan docenas de páginas de su extensa vena satírica. Y si de ésta pasamos a los *Sueños*, comprobaremos que su infierno poético está poblado de comerciantes, sastres, cirujanos, prestamistas y otros oficios propios en aquellos tiempos de las castas judía y morisca. Frente a la hornada de réprobos, Quevedo salva de la quema, como dijimos, a quienes profesan la carrera de las armas, la única noble y digna de un hidalgo español.

En un extraordinario ejercicio de dicotomía, el autor de unas composiciones cuya lectura nos deslumbra con la precisa y bella evocación de la mujer amada se entrega sin rebozo en *La hora de todos* a la más abyecta misoginia: «Considérala (a la mujer) padeciendo los meses, y te dará asco, y cuando esté

sin ellos, acuérdate de que los ha tenido, y que los ha de padecer, y te dará horror lo que te enamora, y avergüénzate de andar perdido por cosas que en cualquier estatua de palo tienen menos asqueroso fundamento». ¿Se puede ir más lejos en la aversión, oh cuán viril, del otro sexo?

El Parnaso, tan sugestivamente descrito por Cervantes, ha sido siempre un semillero de odios, disputas y rencillas (*genus irritabile vatum* decían ya los clásicos), pero la saña de Quevedo con sus rivales supuestos o reales no admite parangón en las letras de su época.¹ Sus décimas contra Góngora, a quien acusa de sodomía («De vos dicen por ahí / Apolo y todo su bando / que sois poeta nefando / pues cantáis culos así») y de ascendencia judaica («¿Por qué censuras tú la lengua griega / siendo sólo rabí de la judía / cosa que tu nariz aun no lo niega?») resultan todavía más deleznables si se tiene en cuenta el escrutinio y acoso del Santo Oficio a los sospechosos de judaísmo y a los culpables del *crimine pessimo*. Quevedo vierte su malquerencia al cordobés («Yo frotaré mis obras con tocino / porque no las muerdas, Gongorilla») y, con el aplomo que le confiere su estatus de limpia sangre, arremete con su espadachín contra quienes detesta cebándose en sus defectos físicos, como al dramaturgo Juan Ruiz de Alarcón. Los romances, décimas y letrillas del autor de *El Buscón* no carecen de gracia, pero dicen muy poco a favor de la calidad humana de quien los perpetró.

Con todo, el patriotismo de Quevedo, ese español de casta que abominaba de cuanto es ajeno a nuestras más puras esencias, no obedecía únicamente a unos sentimientos viscerales de pertenencia a una gran nación cuyo declive advertía: su afán de hacer carrera en la corte y acumular beneficios no pueden pasarse por alto. Cuando Olivares, el mejor estadista de toda la dinastía de los Habsburgo, propuso el copatronazgo de santa Teresa con Santiago en una época de angustia nacional ante la inexplicable incomparecencia del último en el desdichado curso de la guerra de Flandes y en el

desastre de la Armada Invencible, el cabildo de Santiago, viendo en peligro sus privilegios, buscó una pluma que defendiera la causa del Apóstol y no halló otra mejor que la de Quevedo. La argumentación jacobea de éste no tiene desperdicio. Lo que Dios aprecia más, nos dice en *Su espada por Santiago*, es la victoria de sus ejércitos y ¿cómo puede una mujer ponerse al frente de ellos? El Apóstol, en cambio, prosigue, combatió en cuatro mil batallas y cortó personalmente la cabeza a once millones y quince mil moros. La deuda de la España católica contraída con él es inmensa y poco pesa en la balanza la virtud de la santa de Ávila.

Si el cálculo exacto de batallas y moros muertos nos deja perplejos, la prueba del arribismo sin escrúpulos del poeta no le va a la zaga. Quevedo no fue un buen ajedrecista en el campo político, como nos informa su biografía, pero no se paraba en barras en cuanto a su medro personal. Está hoy bien documentado que cobraba por sus informes de la embajada de Francia y su exaltación nacionalista y católica no andaba reñida con el provecho de su bolsillo. Tan sólo esto lo distingue de Céline, poco atento al arte de hacer carrera. En lo demás comparte con él el genio literario y una conducta ignominiosamente vil y rastrera.

1. Dicha virulencia arraiga en la poesía popular de los siglos XIV y XV. Véase al respecto las coplas incluidas en el *Cancionero de burlas provocantes a risa*.

Trayectorias de la modernidad

1

Un repaso a Rabelais a la luz de Bajtín nos brinda siempre un placer de inapreciable valor. Como el *Quijote*, la obra rabelesiana es excepcional en su inventiva y capacidad desestabilizadora de esquemas previos, si bien, a diferencia de él, su lenguaje arriscado frena las prisas del impaciente lector. Pues si Dante encauzó la variedad lingüística de su tierra nativa hacia el italiano de hoy, Llull la catalana casi por esas mismas fechas y nuestro actual español plasmó en la *Gramática* de Nebrija, la normativa del francés se produjo mucho más tarde y el propio Rabelais, con su magistral recurso a los diferentes registros del habla popular de la época, contribuyó a su abrupta pero inventiva extrañeza. Enfrentado a todo autoritarismo, desdeñó el saber anquilosado de la clerecía y desestimó sus reglas. Su obra es una mofa del poder, de todo poder constrictivo, y la risa, el arma defensiva por excelencia.

Poner las verdades en boca de borrachos y truhanes le permitía ocultar bajo la cáscara su acción corrosiva. Tanto en *Pantagruel* como en *Gargantúa*, Rabelais la emprende a carcajada suelta con los tótems sacros. A la gravedad impuesta por el temor en la Francia eclesiástica y señorial adoctrinada por los dómines de la Sorbona, opone el pagano disfraz carnavalesco, la inversión jovial de jerarquías, la gozosa desnudez del cuerpo. La hipocresía y el engaño, dice Bajtín, no ríen jamás: son máscaras del poder que sentencia y sojuzga.

La risa, en cambio, «convive con el amor carnal, el nacimiento, la renovación, la fecundidad, la abundancia, el comer y el beber, la inmortalidad terrestre del pueblo...».

En unos tiempos recios de confrontación teológica (erasmismo, Lutero, Calvino, etcétera), la risa es escudo y escapatoria. Quien «verá en la Iglesia un Dios muerto, un Cristo fantástico, una cristiandad soñada o en farsa, unas ceremonias estériles» (cito *Luz del alma* de Fray Felipe de Meneses citado a su vez por Américo Castro) hallará el antídoto en una visión trastocada y grotesca de dogmas y preceptos de lúgubre función. Rabelais lidia con ellos, tiende el capote, hace un pase que evita la cogida mortal por los que ofician el rito en púlpitos y cátedras. Como nuestro Arcipreste de Hita (léase al respecto a Stephen Gilman) introduce en la creación verbal su propio cuerpo con sus necesidades perentorias pero circunscritas al límite avariento de los que se erigen en jueces de la conducta humana: esos sacerdotes y licurgos que restringen comida y bebida (ayuno y abstinencia), regulan el sexo (celibato o rebaja a la mera reproducción matrimonial de la especie), escamotean defecación y orina (de ahí la inversión juglaresca de culo y cara). Sus mandamientos conllevan el pecado mortal: condena del alma y quema del cuerpo en aquellos siglos de sanguinaria fe (que hoy perdura en los predios del wahabismo islámico). Al extender arbitrariamente el campo de lo vedado (la casi imposible privación sexual) engendran el delito y se arrogan la potestad de indultarlo creando con ello una conciencia culpable que sujeta al hombre a la incumplible ley. Círculo morboso: pecado, absolución, recaída, remordimiento, vuelta al confesionario. A falta de abrasar en vida a descreídos y herejes, se los expide misericordiosamente a las llamas del Más Allá.

Banquetes pantagruélicos, excesos gargantuescos, abrevaderos a libre cuba y burlas escatológicas de jovial estirpe pagana se suceden a lo largo de la obra como antídoto a

la conminatoria seriedad. El libro, feliz anomalía a las pautas del Renacimiento, es hoy un hito en la modernidad que brota al hilo del tiempo. Si el *Quijote* fue erigido con las ruinas de los géneros novelescos que parodia y trasciende, la creación rabelesiana condensa a su vez la burlesca tradición medieval y la proyecta con juvenil vigor a alturas que asombran al lector más curtido. Embeberse en sus páginas es acceder al goce elemental, a una jovialidad ajena al saber preceptivo.

Como escribía Alexandr Herzen –cuya obra de referencia obligada en el pensamiento y literatura del XIX comienza a ser traducida en España–,¹ «sería de sumo interés escribir la historia de la risa. Nadie ríe en la iglesia, en palacio real, en la prensa sometida a censura, ante el jefe de oficina ni en la comisaría de policía. Rabelais, al ponerlo todo patas arriba, inmuniza contra el temor al credo religioso y a la intimidación secular» Su «mamotreto», como el de *La lozana andaluza*, anticipa a contracorriente la perdurable contemporaneidad de Cervantes: ambos extraen su savia del presente y auguran un porvenir que nos acerca a ellos. Por vías distintas, nos enseñan a desconfiar de las supuestas verdades macizas y a abrir en ellas un hueco de alegre y audaz libertad.

2

La edición crítica de *Jacques el Fatalista y su amo* (así lo escribía su autor) a cargo de Simone Lecoindre y Jean Le Galliot a partir del «manuscrito de Leningrado» –ahora de nuevo el de San Petersburgo– que me procuró la mejor diderotiana de España, María Antoranz, me ha inducido a enfrascarme una vez más en la novela, con un placer aún mayor que en el de mis anteriores calas. Como ocurre con el *Quijote* y *Tristram Shandy*, sus dos claros predecesores, las lecturas del texto son inagotables y cambian tanto por la bien calculada astucia del autor como por el grado de conocimientos literarios y la disposición lúdica de quien lo lee. La percepción del especialista no es la de quien se adentra en

el libro dispuesto a sonreír y pasar un buen rato. Ambos enfoques son válidos y yo diría que complementarios. El erudito a secas no alcanza tal vez a disfrutar de las trampas y señuelos de la novela como el dotado de sentido del humor. Mas su laboreo permite a éste una mejor comprensión del deleite de su lectura.

Publicada póstumamente en 1796, *Jacques el Fatalista* – cuyo manuscrito fue confiado por el propio Diderot a la mecenas y protectora entusiasta de los enciclopedistas, la zarina de Rusia Catalina Segunda la Grande–, la obra no interesó al público ni a la crítica de su tiempo, ceñidos hoy como ayer a una mera lectura histórico-realista del género novelesco. Las «perlas» con las que fue recibida por los gacetilleros de la época –«una sarta de caprichos y ocurrencias», «un diálogo que acaba por dar dolor de cabeza», «un remedo de *Candide*», etcétera– anticipan a las que saludarán luego a *La educación sentimental*, *Bouvard y Pécuchet* y, en nuestros predios, a *La Regenta*.

La novela de Diderot es póstuma por partida doble: apareció doce años después de la muerte del autor y pertenece a la estirpe de las obras que parecen haber sido escritas para la posteridad, para un lector no nacido aún. Éste surge al cabo de equis tiempo y verifica que se halla ante un texto contemporáneo suyo. ¿Cuántos accedieron a la poética narrativa de *Los cantos de Maldoror* hasta su descubrimiento por los surrealistas? El lector potencial o dormido existe (en el caso de *La lozana andaluza* sesteó cuatro siglos y medio) y su despertar coincide con un cambio de la sensibilidad de la época, cuando caen las anteojeras de una concepción literaria caduca. «Lo que se comprende en un abrir y cerrar de ojos no suele dejar huella», decía Gide, y la vida póstuma de muchas grandes obras le da sobradamente la razón.

¿Cuál es el argumento de *Jacques el Fatalista*?, se pregunta el lector perezoso, ávido de aventuras. En efecto, no

lo ve por ningún lado y la serie de digresiones, incidentes o azares que interrumpen el suspirado tema novelesco le llenan de perplejidad, si no de irritación. ¡Acción, más acción!, le increpa también el crítico sin que ni uno ni otro se percaten de que el propósito del autor sea la parodia de la verosimilitud de la novela histórica en su pretensión de reproducir lo real. Ante cada secuencia amorosa en germen, la esperanza del lector se ve despiadadamente defraudada. El episodio de la rodilla herida de Jacques al caer de su montura y la intervención solícita de la bella mujer del cirujano, presagio de sus futuros amores, se trunca una y otra vez con un humor corrosivo que arrambla con los distintos códigos narrativos a los que se halla habituado el lector.

El autor se encara directamente con éste para advertirle que el hilo argumental es un callejón de ramificaciones infinitas. Jacques se distrae, cambia de idea, se resfría y pierde la voz. «Vaya Jacques, ¿y la historia de tus amores?». En vez de responder, Jacques exclama: «Al diablo la historia de mis amores». «Te escucho, lector, me preguntas: ¿y los amores de Jacques? ¿Crees que no soy tan curioso como tú?» [...] «Lector, me tratas como un autómatas, eso no es cortés». El continuo tira y afloja concluye con la resignada amonestación al auditor-leyente: «Jacques ha dicho cien veces que está escrito en lo alto que no terminará su historia y compruebo que tiene razón. Bien veo, lector, que eso te fastidia. Pues anda, toma el relato donde lo dejé y prolongalo conforme a tu fantasía».

Como en su historieta *Esto no es cuento*, Diderot recurre a las argucias y tretas del relato oral en el que el público dialoga con el narrador y éste contesta a sus preguntas. La gestualidad es una saludable fuente de equívocos cuyo relativismo diluye la supuesta verdad de los hechos referidos o, por mejor decir, el simulacro de su verosimilitud o de una inverosimilitud autenticada por el portavoz de alguna divinidad situada en lo

alto. Nadie pone en duda el texto supuestamente sagrado. Éste se escucha con reverencia y el público dice amén.

Si la deuda de Diderot con Sterne, de cuyo *Tristram Shandy* toma párrafos enteros, de ordinario sin citarle, es bien manifiesta, la contraída con Cervantes no es en modo alguno menor. Jacques y su amo son tan inseparables como don Quijote y Sancho (y lo serán después Bouvard y Pécuchet y los héroes de *Es cuento largo* de Günter Grass). Cervantes fue el primero en arremeter con humor contra los géneros narrativos de su tiempo, no sólo el de las novelas de caballería sino también la bucólica, bizantina, italianizante, etcétera, y en levantar sobre sus ruinas el edificio de nuestra primera novela. Y el papel desempeñado en la Segunda Parte por el falso Quijote de Avellaneda –ese juego de espejos que consagra la infinitud de la ficción dentro de la ficción– lo será en Diderot por el epílogo del supuesto editor –un recurso muy común a las Memorias de su tiempo–, poseedor de tres manuscritos que refieren de forma distinta el final de la historia: uno es paródicamente un plagio de Sterne; los otros la rematan, ya con el epílogo feliz de los amores de Jacques con la bella enfermera, ya con el triste sino del héroe, sepultado con grilletes y esposas en el siniestro calabozo de un castillo, si bien cabe la posibilidad, se nos insinúa, de que el amo de Jacques, apiadado de su suerte, pueda liberarle y devolverle a sus amores, a menos que él o el dueño del castillo, prendados a su vez de la cuidadora... El desenlace abierto a varias salidas concede la facultad de opción al lector, libre de elegir el que más le apetezca.

El fatalismo burlón e irreverente de Diderot, padre del materialismo filosófico de la Enciclopedia, alcanza su cima en el monólogo interior del protagonista en las últimas líneas de la novela: «Si está escrito en lo alto que serás cornudo, Jacques, por mucho que hagas lo serás; si está escrito al revés, que no lo serás, por mucho que ellos hagan [su amo y el dueño

del castillo], no lo serás; duerme pues amigo mío... y [Jacques] se durmió».

¿Quién dice que el humor y la hondura y seriedad propias del filósofo son irreconciliables? El ejemplo de Diderot es la prueba rotunda de su armoniosa y perfecta compatibilidad.

3

El revuelo armado hace algún tiempo por Paulo Coelho con su afirmación contundente de que Joyce había sido una desgracia para la novela del siglo XX a causa de las dificultades que impone al lector, oculta con su densa humareda un pequeño detalle: el supercampeón de ventas halla el mejor desmentido a sus palabras en su propio país. Sin necesidad de cruzar el Atlántico y aterrizar en Dublín tiene más a mano, en Río de Janeiro, el ejemplo *a contrariis* de Machado de Assis. El autor de *Memorias póstumas de Blas Cubas*, tras mencionar a Stendhal, y su «confesión» de haber escrito una de sus obras para cien lectores, agrega que él ha compuesto la suya no para cien, «ni cincuenta, ni veinte, sino, cuando mucho, diez. ¿Diez? Tal vez cinco».

La fingida modestia de quien se burla del canon habitual del lector indolente y declara a tumba abierta que «la franqueza es la primera virtud de un difunto» puede ser visto hoy como un saludable antídoto a lo que él llama la sed de renombre, «la pasión del ruido, del cartel, de los fuegos artificiales», pero no se limita a eso y va mucho más lejos. Al realismo chato del que pretende contar lo que verdaderamente sucedió y se sujeta a las leyes de la verosimilitud, ya que no de la verdad, condignas a unas memorias, el hecho de ponerlas en boca de un muerto desmiente de entrada dicha pretensión. El difunto, además, en vez de hacerlo en el tono serio y, excúsenme la redundancia, fúnebre de una voz que nos llega de ultratumba, opta al contrario por la ironía y, con indisimulada malicia, bromea con el lector.

Engarzando con una tradición de escaso arraigo en nuestro poscervantismo –la de Fielding, Sterne y Diderot–, se desata de las convenciones del género y pone al desnudo su artificiosidad. Ningún telón esconde el montaje cuidadosamente dispuesto del cuadro escénico. Todo está a la vista, y el difunto Blas Cubas interpela al lector:

Tú tienes prisa por envejecer, y el libro se va haciendo despacio, a ti te gusta la narración directa y vigorosa, el estilo regular y fluido, y este libro y mi estilo son como los borrachos, se balancean a diestro y siniestro, caminan y se detienen, gruñen, gritan, ríen a carcajadas, amenazan al cielo, tropiezan y caen...

Obviamente, dicho planteamiento excéntrico del relato exige tanto al autor como al lector algo infrecuente: el muy deseable sentido del humor. Quien carezca de él difícilmente podrá componer ni leer un libro de las características del de Machado de Assis. Los Pangloss son infinitos y no aprenden las lecciones de la literatura ni de la vida. Ni el *Cándido* de Voltaire ni el *Bouvard y Pécuchet* flaubertiano existirían sin tan precioso don. La platea aplaude al que arroja pienso al público dócil y amaestrado. Para él van los honores y la fama y, a su bolsillo, el dinero. Pero una cosa es la popularidad del que apuesta a corto plazo y muy otra la radical extrañeza, la anomalía fecunda. Una, ser Paulo Coelho, y otra, Machado de Assis. La historia es paciente y se encarga de colocar a cada uno en su correspondiente lugar.

1. En *Russian Thinkers*, Isaiah Berlin analiza profundamente su obra en contrapunto a la de Marx. El lector español puede acercarse al gran pensador ruso gracias al Taller de Mario Muchnik: *El pasado y las ideas*, en versión de Jorge Ferrer.

Madame Bovary, Anna Karénina y La Regenta

Notas para un cursillo ideal sobre las tres novelas

En la época en que impartía cursillos de literatura en el departamento de Lenguas Románicas de la New York University acaricié la idea de organizar uno sobre Cervantes en colaboración con tres estudiosos de la obra de nuestro primer escritor. No con esos cervantistas de reata que tiran del carro de lo ya dicho y redicho sino con quienes penetran en las honduras, amores y humores de la novela y extraen de ello una sustancia viva. Imaginaba una visión prismática del *Quijote* a través de planteamientos distintos. Un mismo libro visto de diferentes y aun contrapuestas maneras: partir del contexto histórico, social y biográfico en el que fue escrito para aquilatar el texto; arrancar al revés de éste para estudiar aquél; optar por un enfoque de la problemática ideológica y religiosa subyacente a la obra, como sugería un colega marxista; o situar la creación cervantina en el ámbito de la evolución del género, es decir, en el de la sucesión dialéctica de formas en la que la propuesta nueva parodia los esquemas narrativos en boga gastados hasta la trama y convertidos en material de derribo a ojos del lector atento. Tal fue a la postre la hazaña de Cervantes, demoler todos los géneros acartonados de su tiempo –novela de caballerías, bucólica, bizantina, etcétera– y, gracias a la milagrosa irrupción de Avellaneda, erigirse en el prototipo de «raro inventor» que le convertiría en el padre de la novelística moderna.

Quienes asistieran a dicho cursillo poliédrico gozarían del privilegio de emprender rutas distintas para arribar al mismo puerto. La variedad de enfoques les procuraría calibrar mejor el caudal inagotable de la obra y de la maestría de su artífice y zahorí. Aunque la idea no cuajó —la burocracia departamental no mostró gran entusiasmo por ella—, no me ha abandonado desde entonces y emergió en fecha reciente a raíz de una relectura atenta de *Madame Bovary*, *Anna Karenina* y *La Regenta*. Volví a soñar en un curso interdisciplinario enteramente consagrado a las tres novelas o, mejor dicho, a sus protagonistas femeninas, a fin de analizar las estrategias narrativas de Flaubert, Tolstói y Clarín, las implicaciones sociales y éticas del triple adulterio de Emma, Anna y Ana Ozores; las nociones de transgresión, pecado y castigo; el papel de la Iglesia en cuanto guardiana de la moral pública.

¿Qué tienen en común Emma Bovary, Anna Karénina y la Regenta? El hastío de la insulsa vida diaria, la frustración creciente de una relación conyugal más o menos impuesta al anhelo de una existencia libre e intensa como la que abrigan en sus fantasías. Aunque su origen y el medio social al que pertenecen sean divergentes, el mencionado denominador común marcará sus destinos y las empujará al adulterio.

Emma, criada en el campo, habita en una aldea normanda con un médico rural al que desprecia y sueña con acceder a las comodidades burguesas de una capital de provincias. Anna, aristócrata, se desenvuelve en un universo de nobles con título y de funcionarios zaristas, pero su odioso matrimonio con Karenin le impide gozar de las ventajas y privilegios de su estatus. En cuanto a Ana Ozores, casada con don Víctor, con quien mantiene una relación casi filial, cederá a la seducción de don Álvaro, presidente del Casino de Vetusta y tenorio profesional.

Desdén, odio y conmiseración por el marido, tal es el sentimiento de las tres heroínas. Si sus incertidumbres son idénticas, su diferente grado de culpabilidad las separa. La noción de pecado, más social que moral, que agobia a Anna y en menor grado a la Regenta, apenas si roza a Emma. La extremaunción que recibe del cura del pueblo la vive como un rito extraño, casi con indiferencia.

El retrato de Emma, la provinciana insatisfecha de sí misma y de cuanto la rodea, es trazado por Flaubert con mano maestra. La mediocridad, rayana en la estupidez, del marido y el tedioso entorno aldeano la arrojan en brazos primero de Rodolphe y luego de Léon, en fuga de sí misma y del ambiente que abomina. Sus ensoñaciones románticas tropiezan no obstante con la dureza del mundo real. Pasado el ardor de la posesión, sus amantes la traicionan y la dejan en la estacada. La trama argumental de la novela es previsible y, para evitarlo, Flaubert se demora en el trayecto y da rienda suelta a su vena satírica: la burla de la sabiduría popular y del culto ingenuo a los progresos de la ciencia. La figura del boticario M. Homais marcará un hito en su novelística: sus presuntos conocimientos médicos y la acumulación de tópicos y frases hechas serán el germen de *Bouvard y Pécuchet* y del *Diccionario de prejuicios*. Lo mismo puede decirse del célebre capítulo sobre *les comices agricoles*, un verdadero festín para el lector dotado de sentido del humor.

Si el envenenamiento de Emma se prolonga en exceso a los ojos del lector de hoy, Flaubert nos deslumbra en cambio con su manejo del arte de la elipsis, cuando el coche de punto con los visillos corridos que abriga la pasión de los amantes circula y circula durante horas por las calles de Rouen sin que el autor nos diga una palabra sobre el adulterio. En dicho episodio, como en *Bouvard y Pécuchet*, el autor se adelanta a su tiempo y actúa como contemporáneo nuestro.

El esquema narrativo de *Anna Karénina* es, si se me permite el anacronismo, el de una teleserie en la que los diferentes hilos del relato se cruzan y entretejen el destino de los personajes. Al trío Karenin, Anna y el conde Vronski, se suman los amores de Kiti y Lievin y el entorno familiar y cercano de todos ellos. Tolstói, como Balzac, describe minuciosamente tanto su vida exterior como sus pasiones y estados de ánimo. Nada falta a la cita con el novelista: su aspecto físico, vestimenta, lugares que habitan, salones, muebles, etcétera, así como las veladas, cenas, bailes, ritos sociales. Como un dios omnisciente combina el retrato de sus criaturas con el análisis de los sentimientos y las emociones que les embargan. El cine no ha llegado aún para arramblar con esa sobrecarga que actualmente juzgaríamos innecesaria.

Con gran maestría, Tolstói frena el impulso de la acción principal (la tragedia de Anna) mediante la alternancia y contraposición de relatos y la multiplicación de planos. Especialmente hábil es su renuncia al dramatismo (a diferencia de Flaubert) en la escena del suicidio de la protagonista. En el trayecto en calea a la estación inventa, como vio agudamente Milan Kundera, el monólogo interior que décadas más tarde elaboraría minuciosamente Joyce. La locomotora que aplastó al mozo de cuerda al comienzo de la novela será la que la arrollará al final de ésta, pero Tolstói escamotea el horror del cuerpo descuartizado y fija la mirada en el maletín rojo arrojado por Anna junto a la vía.

La relación extraconyugal de los protagonistas, en la medida en que deja de ser secreta, es objeto de murmuraciones y afrentas por la sociedad que las rodea. El ansiado divorcio con Karenin, dadas las innumerables trabas legales que lo obstaculizan y el anatema de la Iglesia, se aleja como un espejismo del horizonte de Anna. Forzada a vivir en la mentira

y en la hipocresía, dicha situación le acarrea la pérdida de la autoestima. A lo largo de la novela asistimos a su paulatina degradación a ojos de sí misma y de los demás. El espejo le devuelve la imagen de una mujer perdida por su amor a Vronski, víctima a su vez de los reproches, celos y arrebatos de ella. En el círculo social en el que se mueve se la designa ya como *la* Karénina, como ese despectivo *las Cervantas* con el que aluden a la hija y sobrina del *Quijote* las vecinas del edificio en el que habitan en un mal afamado barrio de Valladolid a raíz de la encuesta judicial que siguió al asesinato de un caballero que frecuentaba la casa y fue apuñalado frente a ella.

El sentimiento de culpa y pecado inducirán a Anna a buscar la redención por el sufrimiento y, atrapada en un callejón sin salida, hallará en el suicidio la única solución aceptable.

El esquema narrativo de las tres novelas tiene numerosos puntos de coincidencia, aunque las inquietudes artísticas y sociales de sus autores sean distintas y a veces contrapuestas.

En Flaubert el tema social aparece de refilón y desde un prisma irónico. El creador de *Madame Bovary*, crítico feroz de las presuntas virtudes burguesas, no cree empero en las de las llamadas clases bajas. Su retrato corrosivo de las perogrulladas de M. Homais revela su escepticismo respecto al progreso y a sus poderes salvíficos.

En Tolstói el retrato de la sociedad a lo Balzac abarca no sólo a la nobleza a la que pertenecen sus personajes: incluye también al campesinado sujeto aún a una servidumbre feudal que no se abolirá sino años más tarde. La idea de su emancipación preocupa a varios protagonistas del libro, como preocupaba al autor, para quien el progreso de Rusia dependía del de su educación. La acumulación de la riqueza en unas

pocas manos y el estado de postración en el que vegetan los más, reflejados ya con acuidad en la novela, pesarán con mayor fuerza en la obra posterior de Tolstói, coincidiendo con su crisis mística y su condena de la Iglesia ortodoxa, sostén y cómplice del abusivo poder del zar.

El retrato demoledor de la sociedad de Vetusta –con su pacato conformismo e innata aversión a la cultura y a la inteligencia– se aproxima más a Flaubert que a Tolstói. El Casino de la ciudad cumple en la novela la misma función que M. Homais y *les comices agricoles* en *Madame Bovary*. El entumecimiento mental y la odiosa rutina de los que huye Ana Ozores, acosada en el confesionario por el celo frenético del Magistral, añade una dimensión anticlerical al libro que no habría desagradado, si lo hubiera conocido, al autor de *Anna Karénina*.

Al consabido trío (marido-esposa infiel-amante de ésta) de las tres novelas, *La Regenta* suma otro ingrediente incentivo e innovador: la irrupción en aquél de la figura brutal, torturada y compleja del Magistral. Enamorado de Ana Ozores, de quien quiere adueñarse síquica y espiritualmente a falta de poder hacerlo en el lecho, don Fermín de Pas es el verdadero protagonista del libro. Entre la espada y la pared del celibato impuesto por su condición sacerdotal y los celos del frívolo y despreciable amante de Ana, la tensión creada por dicha situación se impone de modo admirable al lector. Su estampa de sátiro encerrado en la jaula del confesionario constituye uno de los mayores logros de nuestra literatura: la cima del canon novelesco del XIX. En realidad *La Regenta* anticipa ya la estética del siguiente siglo por su omisión de una serie de recursos ya usados que lastran las obras maestras de Flaubert y Tolstói.

El séptimo arte liberó la novela de su carga hipernaturalista, de la descripción exhaustiva de personajes, lugares, situaciones, y de la reproducción minuciosa de diálogos teatrales, como lo probarían en seguida las obras de Proust, Joyce y Biely. Pero, simultáneamente, se apropió de aquellos materiales para adaptarlos al formato de la gran o pequeña pantalla. El cursillo ideal que propongo debería incluir también las versiones cinematográficas de las tres novelas. Desde la primera transposición de Jean Renoir, *Madame Bovary* ha sido filmada siete veces. *Anna Karénina*, con su abundancia de suspense y de recursos melodramáticos, veinticinco, incluyendo las teleseries (yo vi la película protagonizada por Greta Garbo, no sé si en España o en mi atracón juvenil de cinéfilo en la antigua Cinemateca de la Rue d'Ulm). *La Regenta*, en formato de filme y teleserie, dos.

No hablo aquí en términos de progreso. De una estética que anula o pone fecha de caducidad a otra anterior. Como dijo Milan Kundera en *El Telón*: «La poética de Flaubert no desacredita la de Balzac».

Cuando la palabra poética nos abandonó

Una reciente cala veraniega en antologías y obras de autores hispanos del periodo que abarca desde la entronización de la dinastía borbónica hasta la muerte de Fernando VII me confirmó sin lugar a dudas que la decadencia política y económica de España se acompañó asimismo de un estiaje creativo que, exceptuando el milagro Goya, apenas permite vislumbrar algunas brasas en tan extenso y ceniciento erial. En vano buscaremos una huella de la genial invención cervantina ni de la palabra poética de san Juan de la Cruz, Quevedo o Góngora. Ni siquiera del mal conocido Gracián. Diríase que tan glorioso pasado hubiera sido borrado de golpe y cedido el paso a una lobrete que, no obstante los bienintencionados esfuerzos de algunos esclarecidos (empleo el término correcto acuñado por Eduardo Subirats respecto a los ilustrados), nadie alcanzó a alumbrar. El desprecio injusto a la corriente innovadora, de modernidad atemporal, de la propia tradición; la imitación desastrosa del acartonado neoclasicismo francés; la presencia castradora del Santo Oficio (no olvidemos las vicisitudes del proceso y retracción forzada de Olavide) explican en parte, pero tan sólo en parte, tan sobrecogedor salto atrás.

Si las fábulas de Iriarte y de su rival Samaniego pueden ser recorridas con agrado aunque digan muy poco al lector de hoy, y el humor de bajo vuelo de fray Gerundio de Campazas soporta tan sólo una primera (y única) lectura, la novela

Eusebio de Pedro Montengón, afrancesado e imbuido de la filosofía de las Luces, cuya crítica aguda de la ignorancia en la que se hallaba sumida España, como señalaba recientemente Rogelio Blanco en *La República de las Letras*, es de un enorme interés, no alcanza con todo a renovar el género como lo hizo Diderot: su aportación es más didáctica que literaria. Incluso un autor tan notable como José María Cadalso –cuyas incentivadas *Cartas marruecas* reescribí a mi manera hace unas décadas y reflejan por desdicha algunos aspectos de la España indignada y fallera de 2011–, fracasó en el ámbito novelesco: sus *Noches lúgubres* no aguantan un mero repaso por mucha que sea la buena voluntad del lector. Dicha incapacidad para un género que, gracias a la semilla cervantina, floreció en las dos orillas del canal de la Mancha, afecta incluso a nuestros mejores creadores de la primera mitad del siglo XIX: Blanco White y Larra. *Luisa de Bustamante, la huérfana española*, del primero, y *El doncel de don Enrique el Doliente*, del segundo, no redundan en la gloria de dos autores de su valía: su lectura es inocua y nos decepciona. *Las barras de plata* de mi tatarabuela María Mendoza, inspirada como Larra por el medievalismo de Walter Scott, no desmerece en exceso de ellas.

Si de la novela pasamos a la poesía –dejo por ahora el teatro de Leandro Fernández de Moratín y la figura del novelable y novelado Abate Marchena–, la situación no es más lucida. La imitación antes señalada de los neoclásicos franceses y su retórica huera alterna con el entusiasmo ingenuo por la ciencia y los valores del progreso. Intentar recorrer las odas de Meléndez Valdés es degustar una especie de jarabe de melaza que indigesta el estómago más resistente. Mi admirado Menéndez Pelayo, a quien tantos descubrimientos debo en el fecundo campo de la heterodoxia hispana, escribía de ellas con su habitual gracejo: «¿Qué decir de un poeta que se imagina convertido en palomo, y a su amada en paloma, *cubriendo a la par los albos huevos?*».

Si la palabra poética tiene algún sentido, no la hallaremos jamás en la infinidad de versos grises embebidos de un vago humanismo o, peor aún, escritos a la gloria de monarcas idiotas o favoritos de la especie de Manuel Godoy. Cienfuegos, Quintana, Reinoso, Alberto Lista, entonaban odas a la imprenta, a la vacuna, a la beneficencia, etcétera, con resultados idénticos a quienes un siglo y medio después exaltarían las estadísticas de producción (trucadas) de la URSS y las virtudes del *homo sovieticus*. Una garrulería insoportable a cualquier oído fino arrambló con todo asomo de sensibilidad literaria. Las durísimas palabras de Sarmiento durante su estancia en la Península reflejan con crudeza el agotamiento creativo de la época. La literatura española se había convertido en un secarral.

Las razones de semejante vacío después de varios siglos de una dinámica excepcional en el ámbito artístico y literario europeo son múltiples, y las mejores respuestas contemporáneas a los hechos las hallamos, como siempre, en Blanco White. Hundido nuestro poder militar y económico, independizada la España ultramarina, marginadas las tentativas emancipadoras en el campo del pensamiento y la ciencia –esas *Pequeñas Atlántidas* que, con Jovellanos a la cabeza, intentó rescatar hace medio siglo Alberto Gil Novales–, el retorno al absolutismo inquisitorial hundió en el pesimismo a las mentes más lúcidas refugiadas en Europa o América. Recordemos las palabras de Fernando VII en octubre de 1824, después de la intervención militar de la muy poco Santa Alianza que liquidó las esperanzas suscitadas por el Trienio liberal:

Con el fin de que desaparezca del suelo español hasta la más remota idea de que la soberanía resida en otro que en mi real persona; con el justo fin de que mis pueblos conozcan que jamás entraré en la más pequeña alteración de las leyes fundamentales de esta monarquía, dispongo que...

¿Qué efecto podía surtir dicho mensaje sino el embrutecimiento de unos y una fervorosa rebeldía política y

patriótica, pero sin dimensión estética, de cuantos se oponían a semejantes despropósitos?

La palabra poética nos abandonó. La persistente inclinación nacional por los malos, pero ardorosos poetas tardó en enmendarse y se convirtió, como dijo un crítico en un acceso de lucidez, «en una nueva forma de calamidad pública». Es ya hora de que revisemos nuestros esquemas heredados de generación en generación, y dejemos de llamar poesía a lo que no lo es.

Más y más cosas, pero menos importantes

En los últimos meses han caído en mis manos tres textos sumamente sugerentes, con enfoques diversos pero de materia común: educación, instrucción, lectura y enseñanza de Humanidades en el *alma mater*. Me refiero a la obra de David L. Ulin, *The Lost Art of Reading. Why Books Matter in a Distracted Time* que un estudiante mío de Boston tuvo la amabilidad de enviarme, a *Adiós a la universidad. El eclipse de las Humanidades* de Jordi Llovet y al ensayo de Francisco Márquez Villanueva, *Educación y sociedad*. El tema es candente, dada la actual y vertiginosa revolución tecnológica que compite victoriosamente con el libro con el que hemos convivido desde la infancia, y he hallado ecos de él en la prensa en papel a mi alcance: «¡Guillotina para Gutenberg!» de Jesús Ferrero, respuesta de Vicente Molina Foix a Jorge Volpi y las sarcásticas e incisivas páginas de Rodrigo Fresán en *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Antes de abordar una modesta reflexión en el asunto quiero dejar bien clara mi situación personal ante el mismo. La de un patético y socarrón Neandertal que no perdió el tren en marcha en el siglo XX sino en el XIX. La de alguien que escribe a mano y no ha tecleado nunca una Olivetti ni una Remington. Que tacha, reescribe y tacha de nuevo con un vulgar bolígrafo. Que no tiene la menor idea de lo que es iPad, Wii, Xbox, o MacBook Air. De un indígena de las islas polinesias o de las comunidades indoamericanas anteriores a la llegada de las

luces salvíficas del Progreso y de la Ciencia. De un ochentón al que sus ahijados marrakchís, poco dados a la lectura, pero al tanto de los últimos artilugios de la tecnología, contemplan con cariñosa conmiseración.

El dilema que se plantea a quienes sostienen posiciones tildadas de anticuadas, por no decir de supervivientes de un universo cognoscitivo amenazado, como la defensa del libro en papel, de la lectura como elemento esencial en la formación del espíritu humano o de la preservación en cada uno de nosotros del acervo cultural de un pasado lo más amplio y diverso posible frente al conocimiento instantáneo y efímero que nos brinda la continua innovación tecnológica, me retrotrajo a la experiencia de los años en que, con un grupo de antropólogos e historiadores, presidí el jurado de la Unesco para la elaboración del concepto de Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad. Allí se discutió también con vehemencia del contenido y alcance de los términos instrucción y cultura que, lejos de ser sinónimos, difieren y a veces se contraponen. Recuerdo la fuerte impresión que me produjo la lectura de un ensayo del historiador anglo-hindú de las artes tradicionales, Ananda K. Coomoraswamy, titulado «La ilusión de la instrucción». Para este gran defensor de las lenguas cultas y de las milenarias tradiciones orales, no sólo del subcontinente hindostánico y Ceilán sino también de otras partes del planeta colonizado por las potencias europeas en razón de nuestra presunta civilización superior y ecuménica, la instrucción supuestamente educativa «no es nunca creadora, sino un arma de doble filo, siempre destructiva, ya sea de la ignorancia, ya del conocimiento» e «imponer nuestra instrucción a un pueblo culto pero iletrado equivale a destruir su cultura en nombre de la nuestra». Basándose en su vasta experiencia —precursora de las de René Guénon y Claude Lévi-Strauss— del avasallamiento de las culturas juzgadas inferiores por el progreso tecnocientífico de Europa y Estados Unidos, lamentaba el olvido forzado de numerosas lenguas de

Asia, África, Oceanía e Indoamérica, lenguas cuyo vocabulario de uso cotidiano ascendía a más de tres mil vocablos, por un inglés estándar de 500 o 600 palabras, en su mayoría de una o dos sílabas. Esa *lingua franca* que es el norteamericano utilitario de hoy fue definida hace ya más de medio siglo por Margaret Mead «como una lengua unidimensional, orientada hacia la descripción de aspectos exteriores del comportamiento y pobre en matices». Dicha estrategia, al servicio de unos intereses económicos que conducirían a la presente «globalización», no garantizaba en absoluto, como sabemos, la capacidad de leer una página impresa (no ya de Shakespeare sino de Kate Morton), sin entender las ideas que contiene y expresa. La conclusión de Ananda K. Coomoraswamy es inquietante: sabemos hoy más y más cosas, pero cada vez menos importantes.

Quienes nos esforzábamos en salvar lenguas y tradiciones orales desamparadas en una batalla perdida tal vez de antemano, no podíamos sospechar que la era Gutenberg, que extendió nuestra civilización por el planeta, en su doble vertiente destructiva para unos y creadora para otros, iba a sufrir pronto una sacudida que golpearía sus cimientos, y que los nuevos náufragos del conocimiento y la ilustración que encarnaba podríamos ser nosotros. La rauda sucesión de portátiles y tabletas cada vez más ligeros, que ponen la totalidad del saber al alcance de la mano –lo mismo en la de un culto que en la de un ignaro: basta con saber manejar la última y más astuta innovación–, ¿van a arrinconar el libro y la prensa en papel, las bibliotecas y las librerías, como auguran tanto los optimistas ingenuos del progreso continuo como muchos pesimistas marginados por él? El hecho incontestable de que el amor a la lectura haya bajado entre los jóvenes, que el nivel del estudiantado decae paulatinamente en los últimos veinte años, que numerosas librerías cierran y, mientras que la planta de cualquier FNAC donde se expone la infinita gama de ordenadores, artefactos de comunicación virtual y videojuegos

rebosa de un público curioso y ávido, la de los libros en papel atrae tan sólo a un puñado de personas interesadas en su mayor parte por el último superventas de tema policiaco-esotérico o por los libros de cocina, enciende una lucecita roja y debe hacernos reflexionar.

Si la ciencia y el progreso industrial de Occidente avasallaron en los pasados siglos las culturas «atrasadas» del llamado despectivamente Tercer Mundo, imponiendo en sus élites un lenguaje de comunicación rápido que empobrece el saber de los iletrados y lo reemplaza por una jerga común a las personas de una misma profesión al servicio de sus intereses comerciales y estratégicos, hoy el cambio afecta –salvando las distancias existentes entre un caso y otro– a la juventud «conectada» de todo el planeta, a la que el saber no rentable, excepto para una minoría, ha dejado de interesar. ¿Para qué partirse la cabeza leyendo a Joyce o Kafka, si Google te procura en un instante el catálogo de todas las obras y autores habidos y por haber? Repasar las páginas de *El jardín de los senderos que se bifurcan* («sospecho que la especie humana – la única– está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará») deja en el lector de Borges un sabor agridulce. Nadie podrá pasear por «ese hermoso jardín que es un armario lleno de libros» (Sahrazad *dixit*), husmear sus estanterías, escoger un ejemplar y hojearlo en el Kindle. Las bibliotecas no atraen sino a una tenaz cofradía de doctos y estudiosos. Para quienes enlazan con el mundo virtual, la conciencia de tener el saber condensado a su alcance les dispensa de perder el tiempo en la lectura. El resultado de ello, analizado por Ulin, Llovet y Márquez Villanueva, lo resume Rodrigo Fresán en su ya citado artículo: «La pérdida de la capacidad de concentración que procura la lectura larga y tendida [ha sido] suplantada por la voraz disposición para consumir telegráfica y espasmódicamente frases de 140 caracteres y por la cada vez menor capacidad de hacer memoria, porque disponemos de un cerebro exterior y eficiente llamado Google.»

Sí, sabemos hoy más y más cosas, y cada vez menos importantes. El dios Mercado se arroga el papel de principal educador: ha sustituido al profesorado en su tarea gracias a una publicidad omnímoda que subyuga a niños, adolescentes y jóvenes superconectados con la Red y ha reducido su vocabulario a una serie de sintagmas abreviados como los del GMS, en el idioma estándar con el que se comunican millones de usuarios de los renovados prodigios de la alta tecnología. Ciertamente, las Humanidades y el estudio de las lenguas clásicas son poco rentables en un mundo en crisis, pero, con todo, no creo en las predicciones sombrías sobre el fin del libro y la prensa en papel. A diferencia de las frágiles tradiciones orales a las que antes me refería, el potencial cognoscitivo del cerebro humano ligado a aquéllos tiene raíces más sólidas. Son millones las personas que no se resignan a perder la memoria activa de lo creado en el presente y en los pasados siglos. Ochentones como yo, pero también gente de todas las edades, como aquella hermosa joven que leía, subrayaba y anotaba a mi lado, en la sala de espera de un aeropuerto, las páginas de la biografía de Sor Juana Inés de la Cruz, de Octavio Paz. Su interés apasionado por el libro me emocionó, y pensé que, mientras existieran personas como ella, la Biblioteca borgiana no desaparecería.

No somos los últimos

El recorrido a vuelo de pájaro del vasto y nunca totalmente explorado territorio del *Cervantistán* por el crítico y ensayista Massimo Rizzante presenta de modo original, voluntariamente disperso, los desafíos a los que se enfrenta el creador en una época en la que, como dice el autor al contemplar la estatua de Fernando Pessoa erigida en la capital portuguesa –¡escultura incluida en el circuito de los *Sightseeing Tours* de la villa!–: «La exégesis transforma a toda obra en monumento y todo monumento en un parque infantil». Aunque el balance de las últimas décadas –sustitución del valor de la escritura por el icono; evaluación de aquélla en función de su adaptabilidad a la imagen y el sonido; creciente dificultad de los jóvenes creadores insumisos a las leyes del mercado editorial para salir a la luz y ser leídos...– induzca al pesimismo, Rizzante evoca oportunamente su encuentro con el crítico Keith Bostford que, junto a Saul Bellow, creó una revista, *News from the Republic of Letters*, reacia a toda publicidad y cuya tirada no excedía de los mil ejemplares. «El arte vive hoy en las catacumbas –le dijo Bostford– y es precisamente en las catacumbas donde la fe mantiene con más fuerza la esperanza de salir a la luz».

Reducir la novela a una simple imagen del mundo y de la sociedad, en lugar de ser lo que es, un lenguaje sobre éstos, la priva de su valor intrínseco y esencial. El argumento adaptable al cine es sólo un hilo de la compleja urdimbre tejida en el proyecto novelesco de todo creador de enjundia. Ello explica

que ninguna de las grandes novelas de la pasada centuria –a medida que el género trazaba su propia e ilimitada cartografía– haya podido ser llevada a la pantalla o que, en el supuesto de serlo, el resultado previsiblemente desastroso no haya redundado, salvo en el caso de Döblin y Fassbinder, en la gloria de quién lo intentó. Recuerdo una conversación con Luis Buñuel, en la que el autor de *Los olvidados* y *Viridiana* me expuso las razones de su rechazo a la oferta de dirigir un filme basado en la novela de Malcolm Lowry *Bajo el volcán*. «O bien la hubiera destrozado o, en la mejor de las hipótesis, hecho una pobre copia del original. Con Galdós, al revés, me muevo a mis anchas. Tiene ideas e intuiciones extraordinarias pero al escribirlas es muy chapucero y ello me da un margen de maniobra para transformar la trama de sus novelas en algo distinto». Y quien dice *Bajo el volcán* podría decir *Ulises*, *Viaje al final de la noche*, *El proceso*, *La conciencia de Zeno*, *Petersburgo*, *El hombre sin atributos*, *El ruido y la furia*, *Ferdymurke*, etcétera.

Como prueba de ello, Rizzante evoca su experiencia, primero de espectador y luego de lector de *Historias del Kronen*, del filme sobre la novela homónima del jovencísimo José Ángel Mañas en nuestra península a comienzos de la pasada década de los noventa:

De hecho, la perfección estética de hoy –escribe con ironía– se mide por el grado de adaptabilidad de la palabra escrita a la imagen y el sonido. Así, escribir una novela o rodar una película (como leer una novela o ver una película), sobre todo si se trata de una película basada en una novela, se está convirtiendo en una actividad única, una actividad indiferente a la especificidad de las artes: esta indiferencia a lo específico del arte es uno de los cánones artísticos más acatados de nuestra época.

La persistente confusión entre actualidad y modernidad, denunciada en su día por Manuel Azaña, desemboca en el nuevo espécimen de lo que Rizzante llama *infantosaurius*, para quien la obra que más vale es la que, en vez de trascender el tiempo histórico, se identifica plenamente con él hasta su

agotamiento. Mientras el ser humano dispone hoy de la mejor información posible sobre el mundo merced a las nuevas tecnologías y conoce un número cada vez mayor de cosas, el logro estético de una obra se mide por su accesibilidad, y únicamente la supuesta novedad, trasunto de la visibilidad mediática, permite acceder a ella:

Así es como la juventud se ha convertido en un valor estético, en un criterio de juicio crítico y en un gran negocio para la economía de las editoriales. De este modo, si el arte de la novela quiere seguir manteniendo una mirada adulta sobre la vida, tendrá que emprender una misión, que siempre ha tenido pero que hoy, vista la progresiva uniformización de la humanidad hacia un único modelo infantocrático, se ha vuelto indispensable: proteger y establecer sin tregua las fronteras existenciales entre las distintas edades del hombre.

La sombra de la espléndida lección de Kundera en *El arte de la novela* planea a lo largo de las cáusticas reflexiones de Rizzante sobre el culto fervoroso a la supuesta «creatividad» del autor (¡no a la creación!), los *gender studies* y la primicia vinculada en exclusiva a la inmediatez del presente. El valor estético de la obra, nos recuerda, trasciende el hecho de enmarcarse en un determinado ámbito nacional (*le petit contexte* de Kundera) o de dar testimonio de una situación histórica concreta (pretensión imposible no obstante la farragosa carga de verosimilitud de la presunta novela documental). Escapar de aquélla, muy al contrario, es la mejor manera de inscribirse en la modernidad que circula al hilo del tiempo. Como nos muestran los ejemplos de Rabelais (no el de Boileau), Cervantes (no Lope de Vega ni Calderón), Sterne (no Richardson), Baudelaire (no Victor Hugo), lo percibido como contemporáneo se burla de la cronología. El gran autor, como el gran lector, dirá Rizzante inspirándose en Borges y Calvino, será «un maravilloso parásito capaz de chupar la sangre a todo el cuerpo libresco».

Resulta difícil resumir el enrevesado hilo discursivo de *No somos los últimos*. Las anotaciones y comentarios a Kafka, Musil, Gombrowicz, Marcel Schwob, Tolstói, Fuentes, Sebald,

Kiš, Arrabal (a quien con razón reivindica frente al lamentable ninguneo del que es objeto por nuestros compatriotas incorregibles) tienen un denominador común: la necesidad, señalada ya por Bajtín, de un diálogo permanente con las formas literarias y artísticas del pasado como único antídoto contra la caducidad del presente y como tabla de salvación para el futuro (incluido el del lector asediado por el permanente zapeo de una actualidad promovida al rango de valor supremo).

Las páginas de Massimo Rizzante sobre Roberto Bolaño (1953-2003), a quien la premura y la escasez de tiempo del que aún dispongo no me han permitido leer con el cuidado que merece (laguna o lago que me comprometo a colmar a partir de hoy), constituyen un homenaje al autor que, en sus propias palabras, asumió vivir en «la intemperie» en vez de «subir la escalera de la respetabilidad», la descripción de los «trepas» por el autor de *Los detectives salvajes* no tiene desperdicio. «Aspiran a vender [no a ser leídos J.G.]. Desean estar presentes en las ferias de libros. Desean sonreír mucho, sobre todo no morder la mano que les da de comer. Quieren aparecer en televisión y hacer el payaso en las revistas del corazón». El lector pondrá fácilmente un nombre e imagen a los «respetables» así pintados.

Los viajes a salto de mata de Rizzante y sus encuentros con escritores periféricos –Vera Linhartová, Norman Manea– que viven el exilio como una forma de ser, más allá de la «prisión de una sola lengua», completan este libro tan sugestivo y rico como insólito e inclasificable. Al contrario, el lector tiene la impresión de haber recorrido el *Viaje del Parnaso* cervantino, esta vez de la mano de un curioso lector del tercer milenio.

Grafología plástica y pensamiento pictórico

1

Las miradas cruzadas de un pintor a la poética de la modernidad y de un poeta a la pintura que trasciende las modas y vaivenes de la cotización comercial resultan singularmente esclarecedoras en los dos campos artísticos. Una relectura de la vasta obra crítica de Antonio Saura y del recién publicado volumen de ensayos de Andrés Sánchez Robayna, *Deseo, imagen, lugar de la palabra*, ilustran dicha convergencia fecunda.

Las reflexiones de Saura, tanto sobre la pintura como sobre la poética y la narrativa, traslucen una perspectiva cuya agudeza y hondura no abundan en nuestras tierras. Pocos artistas han analizado mejor que él las contradicciones de un mundo —el nuestro— en el que una serie de factores ajenos a la obra de arte prevalece sobre la dinámica interna del creador y le fuerza a doblegarse a las exigencias o caprichos de una sociedad en la que el afán de estar al día, la publicidad y las modas efímeras imponen cambios miméticos, y en la que los focos de la actualidad pasajera marginan las expresiones de la modernidad que persevera y circula a lo largo del tiempo.

Los criterios de rentabilidad y la consiguiente sujeción a los gustos de una clientela configurada por los modelos promocionados en los medios de comunicación, aíslan cada vez más al creador que no se somete a ellos. Si a esto añadimos «el simplificador y domado didactismo de la

crítica», entenderemos mejor la distinción establecida por Saura entre lo que llama «el hipo de la moda» y la «moderna intensidad», distinción paralela a la que tracé en la pasada década entre el texto literario y el producto editorial.

En *Escritura como pintura*, Saura muestra la estrecha relación entre ambas, desde su génesis en el pintor, el narrador y el poeta, hasta su percepción aleatoria por el gremio crítico y el conjunto de la sociedad. El solitario abrecaminos, nos dice, debe renunciar al narcisismo y a la patética necesidad de reconocimiento (y ello vale tanto para el pintor como para el escritor). Entroncando, no sé si a sabiendas, con Bajtín, añade: las obras destinadas a perdurar «vienen de lejos para iluminar el presente, o caminan desde el presente para fructificar en el pasado». Toda creación, insiste, es una aventura que no se sabe adónde conduce (en caso contrario, comentaba burlonamente Genet, no sería una obra de arte sino un trayecto en autobús), y la modernidad no supone el rechazo de la memoria del pasado, «sino su asentamiento en la vastedad del museo imaginario». La experiencia literaria y la pictórica responden así, a fin de cuentas, a un idéntico afán innovador.

Pero es sobre todo en su discurso en la Universidad de Castilla-La Mancha en donde la aspiración a la moderna intensidad del artista que fue y sigue siendo el paisano de Goya y Buñuel busca y halla su hontanar, como José Ángel Valente, en el poeta español que más querido me es: me refiero, claro está, a San Juan de la Cruz. En el párrafo que cierra su discurso —«Hablando con Juan»— enumera las cinco condiciones o virtudes, del pintor solitario: desde «la de volar en lo más alto, en las más audaces aventuras» hasta la «de cantar y gritar con más espontáneo y libre lenguaje». La constelación de creadores que fecundaron la obra de Saura no sólo se compone de Velázquez y Goya, sino también del autor del *Canto espiritual*.

Fijeza, Crónicas y otros textos del pintor son asimismo un referente indispensable para la comprensión del arte de nuestros días en el que pintura y literatura andan a menudo de la mano, como muestran la poesía de Alberti, de José Miguel Ullán o de Sánchez Robayna, y la admirable trama novelesca urdida por Max Aub en *Jusep Torres Campalans*.

La biografía del supuesto pintor catalán, residente durante años en París, asiduo del círculo de artistas reunido en torno a Picasso y exiliado definitivamente en México, en donde habría fallecido en semivoluntario anonimato, es, en efecto, en palabras de Saura, «la cúspide de la literatura del testimonio fabulatorio». En su busca de una verosimilitud que sabemos ficticia –como lo es, por lo demás, la de todas las novelas realistas–, Max Aub acude a los recuerdos de conocidos pintores, críticos de arte y amigos del difunto Josep Torres Campalans, reproduce sus conversaciones con él y espiga máximas suyas, escritas u oídas de viva voz, en las que condensa su visión del arte («Pintar como se piensa, sin darse cuenta»; «coger el lienzo por sorpresa», etcétera). Pocos autores han expresado mejor que el presunto biógrafo la amargura de la derrota, el exilio y el olvido de tantos escritores y artistas que defendieron con sus ideas y con su labor creativa la causa de la República: de «aquello que no pudo ser», y de la conciencia de que si el «ayer fue, mañana no ha llegado» (la cita de Quevedo figura como epígrafe en *Señas de identidad*). Como dice Saura, después de subrayar la originalidad de Max Aub en cuanto investigador que indaga sobre el proceso mismo de la investigación:

El autor, barajando una multiplicidad de informaciones, ejerce en su obra, tal como sucede en las pinturas cubistas, y especialmente en los papiers collés –en los cuales el destello no puede ser logrado más que a través de la yuxtaposición de materiales hallados–, un desdoblamiento facetario de la realidad para acabar por ofrecernos una realidad discontinua, tan real y coherente como puede ser la vida misma.

Los comentarios de Saura a *El Criticón*, cuyo texto ilustró con luminosa intelección, merecerían un capítulo aparte si el formato de estas páginas no lo vedara: «novela filosófica en donde la realidad desaparece para dar paso a una gigantesca parábola moral», son otro ejemplo claro de la fecunda interacción entre el pincel y la pluma. La obra de Gracián, observa con melancolía, es más conocida y reeditada en Francia que en España (*El Criticón*, según me consta, fue uno de los libros de cabecera de Guy Debord), y son desdichadamente escasos los autores contemporáneos que han tenido la curiosidad de leerlo (yo mismo lo hice de forma tardía, pese a mi amistad juvenil con el fundador de la Internacional Situacionista). No es de extrañar que la excepción más notable de este lamentable descuido sea obra de un poeta de raíces tan hondas y diversas como José Ángel Valente.

Rozaré, para concluir, las agudas observaciones de Saura en torno a la unidad del arte islámico «en cuanto producto de su propia unidad teológica» (una unidad que no excluye la diversidad de matices creada por los sustratos sociales e históricos en los que se asienta). En una treintena de líneas de una modesta nota a pie de página condensa lo que suele explayarse en farragosos volúmenes de sesudos profesionales: las críticas habituales a aquél, especialmente las que se refieren «a nociones de monotonía, decorativismo y repetición», señala, «carecen de sentido al considerar como negativo precisamente aquello que constituye su sistema estético». De una enjundiosa concisión es asimismo el párrafo dedicado al mudejarismo de España e Hispanoamérica, en la medida en que apunta al hecho diferencial que lo distingue, como el barroco, del arte que se desenvuelve en el resto de Europa. También el incentivo homenaje a Gaudí, a esa síntesis genial de medievalismo y de modernidad que le permite sintetizar, como Picasso y Godard en sus respectivos campos,

toda la historia de las formas artísticas, revela su amplitud de miras, su auténtica cosmovisión:

Los mosaicos del parque Güell en Barcelona constituyen no solamente un hermoso homenaje al arte islámico, sino también, en su ruptura contenedora de otro sentido diferente de lo sagrado, el collage más bello que la historia ha producido, ejemplar, además, en la historia del arte contemporáneo.

2

Deseo, imagen, lugar de la palabra, el reciente conjunto de ensayos de Andrés Sánchez Robayna sobre el que el periodismo literario hoy en boga pasó de puntillas, comprende no sólo un análisis riguroso del *ars longa, vita brevis* de la poética inmune al estéril reductivismo de la cronología sino también un enjundioso análisis de aquella pintura que ignora o desmiente los cuadros sinópticos producto de la inercia heredada del pasado y de la indolencia crítica. Los homenajes a Tàpies, Chillida y Broto son unos de los estudios más hondos y sugerentes de la labor de tres pintores que representan cabalmente a mis ojos la modernidad recuperada tras el desastre de la Guerra Civil y de la asfixiante dictadura que le sucedió. Su resistencia creadora a las pautas establecidas por el arte oficial abrió en efecto una brecha a través de la cual el mundo artístico español pudo sobrevivir a la magnitud de la catástrofe. Como dice Sánchez Robayna en las páginas que consagra al primero de ellos:

En Tàpies la escritura se reencarna, se regenera. Perdida desde hace mucho, en Occidente, la potencia plástica de la letra y la capacidad signográfica (ideográfica) de la palabra, una gran parte del empeño artístico del pintor catalán ha consistido en restituir al lenguaje una fuerza que, encerrada en él, nos devuelve formas primigenias de percepción y de conocimiento.

Ajeno a toda compartimentación nacional o local, Sánchez Robayna examina con una lucidez y un conocimiento raros en nuestros predios a dos de los pintores actuales que más estimo –Frederic Amat y José María Sicilia–, pintores con quienes compartí además dos singulares manifestaciones artísticas: el espacio escénico creado por Amat para la ópera de José

Sánchez Verdú, *Pájaros en vuelo a Simorg*, en su libre adaptación de mi novela *Las virtudes del pájaro solitario*, y el montaje teatral de José María Sicilia de *Las mil y una noches*, el núcleo seminal de todos los relatos, en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas.

Como observa el poeta –¿puedo decir gran poeta?– canario: «La obra de Frederic Amat aparece marcada por el *viaje*», un viaje físico y mental, fruto de su curiosidad voraz y de su apertura a otros espacios culturales –Marruecos, México, India–, que desestabiliza y descentra la mirada etnocéntrica y, como a través de los ojos de las moscas, impone una vertiginosa visión poliédrica. La proyección de Amat a territorios diversos le induce a calar en la materia que los subyace tras el brillo del exotismo y del fácil recurso al folclor, extendiendo así su campo de acción a una dimensión que trasciende los límites de la tradición pictórica europea. Sin renunciar a los mejores logros de ésta –desde el *art nouveau* de comienzos del pasado siglo a la síntesis deslumbradora de Tàpies–, Amat es un artista que arraiga en el ámbito artístico mexicano, hindú o marroquí y se alimenta de ellos. El viaje a la materia le lleva a incorporar a su obra una serie de elementos de perturbadora disimilitud. Sus ilustraciones a la bella edición de Galaxia Gutenberg del libro infinito de Sahrazad, para citar un ejemplo, eluden las trampas de la ilusión realista y desvelan una admirable capacidad de fusión de lo tenido por opuesto. Sin dejarse apriscar en la calidez del pequeño contexto de los valores ensalzados por el esencialismo identitario, su arte tiende a asimilar la diversidad de manifestaciones artísticas de la especie humana. Asume la impureza y la mezcla frente al narcisismo castizo.

Las páginas de *Deseo, imagen, lugar de la palabra* sobre José María Sicilia son igualmente enjundiosas. Ilustrador también de *Las mil y una noches*; viajero, como Amat, por Marruecos y la India; apasionado de las tradiciones artísticas forjadas en ese tejido hecho con trozos de distintas telas de la

abstracción y de la caligrafía islámicas, Sicilia escapa igualmente a toda tentativa de clasificación. Como dice Sánchez Robayna:

Ese trasiego de sociedades y civilizaciones, esa migración de culturas, interesa al pintor como un modo de acercarse a la complejidad del mundo contemporáneo y a sus símbolos más universales.

El trabajo de Sicilia con la cera —«la poética de la cera»—, a partir de sus hermosas ilustraciones a las dos ediciones facsímiles del manuscrito del *Canto espiritual*, en las que asocia la expresión mística de San Juan de la Cruz con mundo y los rituales de las abejas, visualiza la vertiginosa profundidad y sencillez del primer poeta de nuestra lengua, cuyo verbo no fecundó a ésta sino al cabo de cuatro siglos, en el nadir de la esfera celeste de José Ángel Valente.

Las miradas cruzadas de Antonio Saura y Andrés Sánchez Robayna hallan su punto de convergencia en quienes mejor encarnan el poder salvífico y el fulgor de la palabra: la narradora del Libro de los Libros y el místico de Ávila.

La busca de lo exótico: del orientalismo a Tahití

La imantación de lo exótico es una consecuencia de lo que hoy se denomina «la construcción del otro». Enemigo o rival, pero siempre ajeno a nuestro modo de ser y a nuestras costumbres, ese otro nos seduce por su irreductible alteridad. Es el espejo en el que nos vemos reflejados, nuestra imagen a la inversa. La historia, desde Heródoto, es una composición de espacios mentales cuya escenografía, con infinitas variantes, reproduce dicha dicotomía. A partir del siglo XVI, cuando el Gran Turco desempeña en la Cristiandad el papel que en la Grecia clásica correspondía a los asirios y persas, los libros de viaje, relatos, dibujos y pinturas de tema otomano responden a los gustos de un público ansioso de exotismo y novedad. El serrallo compendiaba en su espacio misterioso y hermético las frustraciones y apetencias secretas de los lectores y del público asiduo a los espectáculos teatrales. La topografía de Constantinopla, señalé hace ya muchos años, llegó a ser tan conocida entonces en Europa como lo es hoy en el mundo entero la de Nueva York o París.

Se creó así una escenografía mental orientalista que abarcaba algunos dramas y relatos de Cervantes, el teatro de Shakespeare, Racine y Voltaire, la ópera de Mozart y un largo etcétera. A comienzos del siglo XIX, después de la campaña de Napoleón en Egipto, la cala en el exotismo oriental se había convertido ya en un componente esencial de la formación del artista: la educación por el viaje. Pero esos escritores viajeros

llegaban a su punto de destino –Constantinopla, Siria, Egipto...– con ideas preconcebidas, sabiendo de antemano lo que iban a ver. Sus impresiones personales se adaptaban a la fuerza de lo escrito, al avasallamiento del cliché previo. Como lo prueba una extensa bibliografía sobre el tema, su percepción de hechos, personas y cosas era esencialmente libresca. «¡Héteme aquí en plenas *Mil y una noches!*», escribe Gérard de Nerval fascinado por el vestuario y las costumbres que contemplaba en su anhelo inocente de pintoresquismo y color local. En cuanto al aún joven Flaubert, a quien consagré un ensayo sobre el tema hace una treintena de años, su descripción de los sucesos y gentes con quienes se cruza o tropieza los convierte en mero objeto de un discurso plagado de tópicos que desmitificará genialmente más tarde en *Bouvard y Pécuchet*:

Me preguntas si Oriente está a la altura de lo que imaginaba –escribe a su madre–. A la altura sí, y además sobrepasa en latitud a cuanto suponía. He encontrado dibujado con nitidez lo que para mí era brumoso. El hecho es suplantado por el presentimiento, con lo que a menudo me parece volver a hallar de golpe viejos sueños olvidados.

A esa busca de lo exótico por una pléyade de narradores, cronistas y poetas europeos, se unirá pronto la peregrinación de retratistas y autores de frescos coloridos y cuadros típicos, primero a Venecia y Constantinopla y luego a Egipto y Oriente Próximo, antes de extender sus incursiones al Magreb a raíz de la toma de Argel por los franceses en 1830. Una reciente exposición, *Regards sur l'Orient*, que tuve la oportunidad de visitar en París, agavillaba la obra de numerosos orientalistas, especialmente franceses, desde fines del XVIII hasta mediados del siglo que dejamos atrás. Obra centrada en la reproducción de vestimentas turcas, circasianas y egipcias, así como de cuadros de costumbres y escenas del serrallo y de la corte otomana que, en virtud de la reiteración de los temas, borraba del todo la autoría de los artistas. La visión individual o experiencia directa de lo captado cedían el paso a la imagen

convencional, a la fidelidad de la copia. De tópico en tópico, filtradas siempre por el tamiz de un lugar común anterior, las obras parecían fruto de un mismo autor: cambiaban de tema, siempre desde el prisma de lo típico mas no de planteamiento creativo. El título de los óleos, acuarelas y guaches –*La favorita* (el sultán con turbante, barba negra y espada envainada pese a hallarse recostado en un diván; ella con amplio escote y pechos opulentos), *La salida del bajá*, *Fumador de chibú*, *Escena callejera en el zoco*, etcétera–, mostraba la sumisión del artista a las exigencias del estereotipo. Como en esas novelas supuestamente realistas de hoy, llenas de descripciones convencionales de un paisaje que la fotografía capta instantáneamente mejor, el formalismo temático que aqueja a los orientalistas de las últimas hornadas (no ya a los contemporáneos de Gauguin, Degas, Van Gogh y Cézanne sino de Juan Gris y Picasso) me trajo a la memoria el comentario lúcido del gran escritor ruso Mijaíl Bulgákov acerca de la prosa novelesca de los escritores de reata: «¡Habría que suprimirla!». «¿Suprimirla?», exclamaba su interlocutor. «Sí, esas consabidas descripciones del campo. Estoy harto del olor de miel de los prados, de los vastos espacios junto al río, de los brotes coloridos que motean los árboles...todo ello ya no es literatura desde hace tiempo, sino *contrefaçon*». Sustituyamos literatura por pintura y advertiremos en seguida que la imitación fraudulenta de los primeros artífices del exotismo orientalista es similar a la de esas camisetas de Armani, Lacoste o Hugo Boss, falsas de toda falsedad, que lucen con desparpajo millones de jóvenes en el mundo globalizado de hoy. En los vestíbulos, pasillos y habitaciones de hoteles de cuatro estrellas cuelgan infinitas reproducciones de este suborientalismo de décima o vigésima generación, y sus telas y acuarelas abarrotan los bazares del zoco en todos los puntos árabes de destino turístico.

Evoco todo esto a propósito de Eugène Delacroix en cuanto hito indispensable de la aventura creativa de Gauguin, de su

busca tenaz de la inocencia primitiva de un paraíso no atropellado aún por el progreso en los mares del sur. Pues hay en el orientalismo un antes y un después de Delacroix. El gran pintor de Charente, desengañado de la vigencia de los temas de la Antigüedad clásica, se embarca en la corbeta *La perle* en dirección a Marruecos y acosta al puerto de Tánger en enero de 1832. De los pormenores de su estancia en la ciudad del Estrecho y de su viaje a Mequinez con el séquito del embajador francés, el conde de Mornay, enviado especial de Luis Felipe de Orleans ante la corte del sultán, dan buena cuenta su incentivo *Diario* y la abundante correspondencia con familiares y amigos entre los meses de enero y junio de dicho año. Las hojas de su dietario son un resumen casi telegráfico de los lugares y personajes que le inspiran: dibujos a lápiz, con pluma y tinta oscura. Así como acuarelas de marroquíes a caballo, del sultán Mulay Abderramán, músicos ambulantes, mujeres hebreas, jinetes corriendo la pólvora, soldados de la guardia negra... El Imperio otomano ha sido reemplazado por el jerifiano pero la escenografía, a primera vista, es idéntica. Digo a primera vista, ya que el trazo de la mano de Delacroix se distingue en seguida del de sus predecesores y del de sus futuros copistas. Y si Marruecos no es Oriente sino el Extremo Occidente de los árabes –aunque en nuestra borrosa visión etnocéntrica los puntos cardinales se confundan–, los esbozos captados al vuelo durante la estancia del pintor en tierras magrebíes alimentarán más tarde, durante décadas, la estructura y planteamiento de los óleos que hoy se exhiben en los principales museos del mundo. Desde el punto de vista de la evolución del arte, la perspectiva de Delacroix implica el fin de un orientalismo incapaz de renovarse. Su nuevo modo de expresión integra fondo y forma con una originalidad incuestionable. En la fecunda huella de Gauguin y de la experiencia norteafricana en Matisse no me detengo aquí y la dejo para otra ocasión. Paloma Alarcó se ha ocupado

minuciosamente de ella en el volumen consagrado al pintor con motivo de la actual exposición y ciclo de conferencias.

Delacroix era consciente de que la temática neoclásica de Jacques-Louis David, el pintor oficial de Bonaparte, había agotado sus posibilidades, y de que Marruecos y Argel le brindaban la posibilidad de evadirse de los caminos trillados.

En una carta a su amigo Auguste Yal escribía:

Si la escuela de pintura se empeña en proponer siempre por tema la familia de Príamo y Atrea a los nietecillos de las Musas, tengo la certeza, y usted estará de acuerdo conmigo, que sería infinitamente mejor para ellos el que los enviara de grumetes a Berbería en el primer barco que fatigar aún la tierra clásica de Roma. Roma ya no está en Roma.

Delacroix ignoraba con todo que su singular visión artística convertiría el nuevo tema, precisamente en razón de su logro, en un repertorio tan trillado y caduco como el de Grecia, Roma, Asiria y el Imperio otomano. Su obra cerraba un ciclo. Al final de su viaje, Flaubert había previsto la irreversibilidad del cambio y la muerte del exotismo aprisionado en la temática del serrallo y de su imaginado paraíso: «Oh, Oriente, ¿dónde estás? Pronto no será sino el punto geográfico por el que asoma el sol... Dentro de cien años el harén se derrumbará por sí solo bajo el peso del folletín y el vodevil».

La industrialización del siglo XIX suscitó en las sociedades avanzadas un sentimiento de nostalgia de lo primitivo, la añoranza de una inocencia mancillada sin remedio por la marcha de la civilización: los viajeros que recorrieron nuestra somnolienta península lo expresaron de mil maneras. El atraso de los pueblos paulatinamente sometidos a la conquista colonial europea se prestaba también y, con mayor razón, a su contemplación puramente estética. Compartir la vida de los indígenas de Mesoamérica, Asia, África u Oceanía era un baño regenerativo, una forma de entrar en contacto con la humanidad primigenia. El viaje de Bougainville a los mares

del sur que tanto influyó en los esclarecidos franceses, no sólo en la concepción del buen salvaje de Rousseau sino también en el sugestivo ensayo de mi leído y releído Diderot, halla un curioso precedente en el portugués Vaz de Caminha, que en su *Carta del descubrimiento del Brasil*, al hablar de la desnudez de los indígenas, escribe José María Ridaio en *Radicales libres*:

extrajo de ello consecuencias morales, en una transposición del relato bíblico del Edén. Si, de acuerdo con las Sagradas Escrituras, Adán y Eva sólo sintieron vergüenza ante sus cuerpos después de pecar, y los tupiniquines no la sentían, entonces los tupiniquines debían de ser criaturas inocentes y su situación en el mundo comparable a la de Adán antes de comer la manzana.

Para Gauguin, la inspiración oriental posterior a Delacroix llevaba fecha de caducidad. En su busca obsesiva de una autenticidad personal, la melancolía del paraíso perdido le condujo primero a Panamá y a la Martinica a fin de vivir plenamente en salvaje, escribe, de rejuvenecerse interiormente y de recuperar fuerzas lejos de sus pares. Obligado a volver a Francia por su pobre estado de salud, no renunciaría por ello a su decisión de distanciarse del mundo artístico parisiense y de la tentación de medrar en él. La vía seguida por la pintura desde el Renacimiento no respondía a su ambición creadora. En 1891 se embarca para Tahití, adonde volverá dos años después para huir definitivamente a las islas Marquesas, lejos, cada vez más lejos, del progreso que le asfixiaba. Pero su obra admirable, aunque atraída por lo exótico, evita la trampa en la que cayeron la mayoría de sus colegas: no incurre en pintoresquismo alguno. Es, por el contrario, resultado de una concepción estética ajena a lo decorativo, en la que la abstracción de los planos sabiamente coloreados se sobrepone al tema. El arduo acceso a las fuentes de su creatividad le concedería a la postre la libertad en la que cifraba su sueño de artista: *j'ai voulu établir le droit de tout oser*. Es decir, dejar bien sentado su derecho a osarlo todo.

Cuando Gauguin se despide de Francia para evadirse de una civilización que aborrece y de la que se siente excluido, no

sigue el itinerario manido de los orientalistas. Las estampas japonesas de Cézanne le abrieron tal vez los ojos respecto a las posibilidades de una belleza más libre y espontánea. El sueño de la inocencia perdida le impulsaba a una huida adelante que le conduciría a las antípodas de su tierra nativa. Nada le parecía lo suficientemente incontaminado y remoto para satisfacer el afán innovador que le consumía. Su periplo en pos del primitivismo era en realidad un sondeo y exploración en el interior de sí mismo, y el paraíso soñado, descubriría al cabo, no se hallaba fuera sino en su rico venero de artista.

Despojarse de todo para alcanzar la plenitud de sus dones, tal fue la lección aprendida en su refugio de un islote perdido del Pacífico. Como la cocinera del bajá que da el título a uno de mis relatos de *Las semanas del jardín*, Gauguin había descubierto su verdad profunda en la sentencia sutil de Ibn Arabi: «Quien busca su secreto fuera de sí, se pierde a sí mismo y pierde su secreto». El artista que hoy celebramos lo logró al final de sus días y gracias a ello podemos admirar esas magníficas mujeres tahitianas cuya forma y colorido nos maravillan por su milagrosa sencillez y la fuerza de su utopía.

Pero si el arte de Gauguin ilumina como un faro la pintura de nuestro tiempo, el exotismo que persiguió en vano ha muerto. En los inicios del tercer milenio gozamos del privilegio de viajar sin movernos. Lo exótico acude al reclamo o a la llamada del mundo globalizado gracias a los flujos migratorios procedentes de todo el planeta, a los millones de inmigrantes que saben, como Sahrazad, que el mundo es la casa de los que no la tienen y, por dicha razón, se amadrigan en él al albur de su éxodo. Lo que viví en el París de los sesenta del pasado siglo y en la Nueva York de la siguiente década lo hallamos ahora a cada paso en el propio ámbito. Si antes debíamos embarcarnos, tomar el tren o ir al aeropuerto, el país remoto que buscábamos viene ahora hasta nosotros y llama a nuestras puertas. En Lavapiés o el Raval podemos ir del Magreb a Pakistán, de China a Senegal, de Ecuador a India

en el lapso en el que se desenvuelven nuestras jornadas de trabajo o de ocio. Con lo distante a domicilio ha concluido la aventura a lo desconocido y descubrimos que somos todos a la vez iguales y distintos. Un sueco es tan exótico para un etíope como un boliviano para un holandés. Ya no nos cabe el recurso de huir a una isla de Oceanía como en pasados siglos: su visita detallada, con las emociones del turista incluidas, figura en los prospectos de las agencias de viaje y en las promociones a la carta de El Corte Inglés.

Gauguin vivió el sueño de una inocencia paradisíaca hoy extinta pero la obra creada a partir de él perdura y da testimonio de su genial inventiva. En el vasto crisol de culturas en el que nos movemos, el artista, ya fuere pintor o escritor, deberá trazar en adelante una cartografía ajena a la del globo terráqueo, inmerso en un universo poblado de obras cuya existencia repetirá o transformará conforme a las vicisitudes de una vida sujeta ya a la busca del éxito y reconocimiento, ya abierta al riesgo inherente al salto sin red en la *terra incognita* de lo aún no pintado ni escrito.

Una apostilla final: en nuestro actual Casino global no hay otro paraíso que los de tipo fiscal. Un técnico y científico estadounidense, adepto del creacionismo localizó recientemente, según diversos medios informativos, el punto exacto en donde reside Dios: en Murg, Saint Gallen, al norte de Suiza. Y frente al escepticismo que provocó tan magno descubrimiento, yo le concedo el beneficio de la duda. Si de verdad se ha domiciliado allí, lo hará quizá para no pagar impuestos.

Índice

Belleza sin ley
La trilogía de Arno Schmidt
Espacio en movimiento
Leer y releer *La muerte de Virgilio*
Una suma de todas las artes
Cuando el diablo visitó Moscú
Literatura y poder
Radicales libres
Ética y poesía
Mal bicho, pero genial
Trayectorias de la modernidad
Madame Bovary, Anna Karénina y La Regenta
Cuando la palabra poética nos abandonó
Más y más cosas, pero menos importantes
No somos los últimos
Grafología plástica y pensamiento pictórico
La busca de lo exótico: del orientalismo a Tahití

Edición al cuidado de Antoni Munné

Publicado por:

Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 1.º 1.ª A
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: junio 2014

© Juan Goytisolo, 2013

© Galaxia Gutenberg, S.L., 2013

Imagen de cubierta: © Estudio Pep Carrió

Conversión a formato digital: Maria Garcia

Depósito legal: B. 6306-2014

ISBN: 978-84-15863-60-1

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, así como el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, <http://www.cedro.org>) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.